OS PROBLEMAS DA ESTÉTICA

Luigi Pareyson

Tradução
MARIA HELENA NERY GARCEZ

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

1010766678
701
P216p
3. ed. / IA

Martins Fontes
São Paulo 2001

UNIDADE IA
Nº CHAMADA 701
P216p
V ____ Ed. 3, 1
TOMBO BC/ 766678
PROC 161-20924-09
C ____ D ____
PREÇO 40,00
DATA 29-09-09
CÓD. TIT. 262219
IA-19535

Título original: I PROBLEMI DELL'ESTETICA.
Copyright © 1996, Marzorati Edittore, Milano.
Copyright © 1984, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição
dezembro de 1984
3ª edição
agosto de 1997
2ª tiragem
agosto de 2001

Tradução
MARIA HELENA NERY GARCEZ

Revisão gráfica
Ana Maria de Oliveira Mendes Barbosa
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pareyson, Luigi, 1918-1991.
Os problemas da estética / Luigi Pareyson : tradução Maria Helena Nery Garcez. – 3ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1997. – (Ensino superior)

Título original: I problemi dell'estetica.
ISBN 85-336-0729-6

1. Arte 2. Estética I. Título. II. Série.

97-3578 CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:
1. Estética : Filosofia 111.85
2. Formatividade : Teoria : Estética : Filosofia 111.85

Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

---

Índice

Apresentação da edição brasileira IX
Prefácio XIII

Capítulo I – **Natureza e tarefa da estética** 1

1. Extensão do termo 1
2. Caráter filosófico da estética 2
3. Caráter concreto da estética 8
4. Estética e crítica 10
5. Estética e teoria de cada arte 13
6. Estética e poética 15

Capítulo II – **Definição da arte** 21

1. Três definições tradicionais: a arte como fazer, como conhecer ou como exprimir 21
2. A arte como formatividade 25

Capítulo III – **Autonomia e funções da arte** 29

1. Extensão e especificação da arte 29
2. A arte e as outras atividades 34
3. Arte e vida 38
4. O problema da autonomia da arte 42
5. Arte e filosofia 47
6. Arte e moralidade 49
7. A arte sacra 51
8. Arte e utilidade 53

Capítulo IV – **Conteúdo e forma** ... 55

1. Diversos significados dos termos "forma" e "conteúdo" ... 55
2. Estética da forma e estética do conteúdo ... 58
3. Intimismo e tecnicismo: formação do conteúdo e formação da matéria ... 60
4. Unidade de forma e conteúdo: humanidade e estilo ... 62
5. Além do conteudismo e do formalismo ... 66
6. Assunto, tema, conteúdo ... 69
7. Arte representativa ... 70
8. Arte expressiva ... 72
9. Arte abstrata ... 73
10. Arte e natureza ... 77

Capítulo V – **Questões sobre o conteúdo da arte** ... 83

1. O sentimento na arte ... 83
2. Sentimentos precedentes, contidos e concomitantes ... 84
3. Sentimentos subseqüentes ... 87
4. Biografia e poesia ... 89
5. Da arte à biografia ... 93
6. Da biografia à arte ... 95

Capítulo VI – **Pessoalidade e socialidade da arte** ... 99

1. Impessoalidade ou pessoalidade da arte? ... 99
2. Crítica do impessoalismo artístico ... 102
3. Arte e pessoa ... 106
4. Arte e sociedade ... 108
5. Condicionamento ou determinismo social da arte ... 109
6. Pessoalidade ou insularidade da arte ... 112
7. Socialidade da arte ... 114
8. Influxo da sociedade sobre a arte ... 117
9. Influxo da arte sobre a sociedade ... 120

Capítulo VII – **Arte e história** ... 125

1. Possibilidade ou impossibilidade da história da arte ... 125
2. Historicidade e especificação da arte ... 130
3. A história na obra e a obra na história: temporalidade e intemporalidade da arte ... 133
4. Originalidade e continuidade: tradição e imitação ... 136
5. Comunidade e singularidade: escolas, estilos, gêneros, formas ... 141
6. Funções da história da arte ... 147

Capítulo VIII – **A matéria artística** ... 149

1. O problema da extrinsecação física da arte ... 149
2. Necessidade da extrinsecação física na arte ... 153
3. Coincidência de fisicidade e espiritualidade na obra de arte ... 155
4. O problema da matéria da arte ... 157
5. Adoção de uma matéria artística ... 161
6. O problema da técnica na arte ... 166
7. Disciplina, ofício, retórica ... 169
8. O problema da multiplicidade das artes ... 174
9. O fundamento da diversidade das artes ... 177

Capítulo IX – **O processo artístico** ... 181

1. A lei da arte ... 181
2. A formação da obra: invenção e execução ... 185
3. Criação e descoberta; tentativa e organização ... 189
4. Inspiração e trabalho ... 192
5. Relações entre o processo artístico e a obra de arte ... 195
6. Definitividade ou abertura ... 198

Capítulo X – **Leitura da obra de arte** 201

1. Fruição e contemplação da obra de arte 201
2. Os problemas da execução da obra de arte: a execução e as várias artes 208
3. As relações entre obra e execução 216
4. Os problemas da interpretação 223
5. Infinidade do processo interpretativo............... 226
6. Multiplicidade e pessoalidade das interpretações... 231
7. Os problemas do juízo estético: sensibilidade e pensamento 237
8. Gosto pessoal e juízo universal 242

Apresentação da edição brasileira

Há cerca de oito anos tomei contato com o pensamento estético de Luigi Pareyson, ao elaborar uma tese para o concurso de professor livre-docente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e, apraz-me torná-lo público, este pensamento constituiu uma revelação para mim. Pouco a pouco fui adentrando mais e mais no seu conhecimento e, com entusiasmo crescente, fui encontrando soluções equilibradas e claras para problemas que, muitas vezes, me havia proposto como objeto de reflexão, mas para os quais não havia ainda encontrado formulações satisfatórias, nem pessoalmente, nem nas diversas obras lidas e meditadas.

Paralelamente, assombrou-me constatar que um pensador tão atual, equilibrado e fecundo fosse, praticamente, um desconhecido do público brasileiro. Surgiu assim, gradualmente, o desígnio de procurar divulgar as suas principais contribuições no campo da estética e, para tanto, inicialmente, comecei a apresentá-lo a meus alunos nos cursos de graduação e de pós-graduação na Universidade de São Paulo. Verifiquei, com satisfação, que as principais colocações pareysonianas eram também acolhidas e assimiladas com entusiasmo pelos alunos dos cursos de Letras, que, à sua luz, progrediam, sensivelmente, na compreensão do fenômeno artístico. Pouco a pouco, fez-se mais e mais premente a necessidade de um contato direto dos alunos com a obra de Luigi Pareyson, o que era dificultado não só pela barreira do idioma como também pela escassez de exemplares de sua obra no mercado livreiro do Brasil.

Procurei, então, uma casa editorial que se interessasse pela tradução e publicação de uma de suas obras que me pareceu a mais indicada para os fins didáticos a que me propunha, *I problemi dell'estetica*. Embora esta não seja a obra de exposição sistemática do pensamento estético de Luigi Pareyson, preferimo-la à obra *Estetica. Teoria della formatività*, porque recolhe, em síntese, os princípios fundamentais emitidos nesta última, além de ampliar o campo de reflexão, abrangendo uma gama mais diversificada de problemas, tocando questões fundamentais na reflexão artística, como o das relações entre obra de arte e sociedade, obra de arte e biografia, obra de arte e realidade, etc.

Explicados, sucintamente, os motivos que me inclinaram para a tradução da presente obra, passo a dar algumas informações biográficas a respeito de Luigi Pareyson. Nasceu em 1918, no Valle d'Aosta, região situada no extremo norte da península itálica. Dedicou grande parte de sua vida, cerca de 21 anos, a lecionar estética na Universidade de Turim, onde, atualmente, é professor de Filosofia teórica. É diretor da universalmente conhecida *Rivista di estetica* e da coleção "Biblioteca di Filosofia" da casa editorial Mursia.

Principiou sua carreira de pensador dirigindo sua reflexão para o exame do pensamento existencial, reflexão da qual surgiu, em 1940, a sua primeira grande obra: *La Filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*. Três anos depois, em 1943, publicou seus *Studi sull'esistenzialismo* e, em 1950, uma obra em que se propôs prosseguir o existencialismo na direção de um personalismo ontológico, *Esistenza e persona*. Também de 1950 é a obra *Fichte*, em que Pareyson pretendeu interpretar o idealismo alemão sob renovadas perspectivas historiográficas. Deu prosseguimento a esta empresa com as sucessivas publicações: *L'estetica dell'idealismo tedesco* (1950), *L'estetica di Kant* (1968), *Schelling* (1975) e *Schellingiana rariora* (1977).

Em matéria de estética, o filósofo valdostano formulou seu pensamento original, que denominou "teoria da formatividade", nas seguintes obras: *Estetica. Teoria della formatività* (1ª ed. 1954, 3ª ed. 1974), *Teoria dell'arte* (1965), *I problemi dell'estetica* (1966), *Conversazioni di Estetica* (1966), *L'esperienza artistica* (1974). Luigi Pareyson é também autor de uma filosofia da interpretação, que principiou a desenvolver na obra: *Unità della Filosofia* (1952) e a que deu prosseguimento em *Verità e interpretazione* (1971) e *Rettifiche sull'esistenzialismo* (1975), obras em que orientou sua primitiva proposta no sentido de uma ontologia da liberdade.

Finalizando esta rápida apresentação, gostaria ainda de chamar a atenção para o fato de que Pareyson, ao apresentar seu pensamento sobre a arte, declara que não propõe uma estética da contemplação e sim da produção, não uma estética da expressão e sim da "formatividade". Desde as posições iniciais, este autor filia-se à concepção de arte que nos vem da antigüidade clássica e distancia-se de seu predecessor na tradição cultural italiana, o filósofo Benedetto Croce, propugnador de uma estética da expressão. Insiste o filósofo que, embora deselegante, o termo adequado para designar seu pensamento é "estética da formatividade" e não "estética da forma", mas, ao invés de proceder eu mesma a maiores esclarecimentos, prefiro que seja o leitor a encontrar as razões dessa escolha no discurso do próprio filósofo. Desejo que a leitura desta obra seja tão esclarecedora e útil para os estudiosos da matéria quanto o foi para mim e que constitua apenas o início de um fecundo convívio com o pensamento de Luigi Pareyson.

De parabéns está a Livraria Martins Fontes Editora por mais este empreendimento com que se propôs a enriquecer nossa vida cultural.

Maria Helena Nery Garcez

Prefácio

Ao preparar a segunda edição de meu extenso volume *L'estetica e i suoi problemi*, publicado em 1961, surgiu espontaneamente a idéia de dividir seu variado material em três volumes, mais manejáveis e orgânicos: um primeiro, contendo o amplo escrito *I problemi attuali dell'estetica* – que forma como que um livro independente de introdução geral à estética –, e outros dois, respectivamente de ensaios teóricos e de ensaios históricos. Estes dois últimos volumes projetados poderiam também incluir os diversos escritos meus publicados nesse meio-tempo.

O volume de ensaios teóricos foi publicado com o título de *Teoria dell'arte*, enriquecido com novos estudos. Dentro em pouco sairá o volume de ensaios históricos, que compreenderá muitos novos escritos, alguns já publicados e outros inéditos. Com o título *I problemi dell'estetica* sai agora, em segunda edição revista e integrada, o longo escrito *I problemi attuali dell'estetica*, que em 1958 eu tinha preparado expressamente para a vasta obra idealizada pelo saudoso dr. Carlo Marzorati, *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, publicada em 1961.

O ensaio era, repito, como um livro autônomo: a atual segunda edição apresenta-o, portanto, na sua fisionomia genuína. Foi escrito com a intenção explícita e consciente de tratar, de um modo ordenado e completo, todos os problemas hodiernos da estética, partindo da situação cultural do leitor italiano de hoje. O aspecto didático, inerente a este fim imposto, aliás, pelo propósito do ensaio – permitiu-me concretizar de modo mais preciso algumas de minhas propostas especulativas, testar sua validade no contato com problemas particulares e concretos, aprofundar algumas idéias em que anteriormente eu apenas tocara e enfrentar problemas que ainda não abordara diretamente. Por estas razões considero este ensaio como uma nova exposição de meu pensamento estético e, ao mesmo tempo, como um suplemento necessário à minha obra *Estetica: teoria della formatività*, publicada por Zanichelli, em 1960, numa segunda edição amplamente revista.

Capítulo I

Natureza e tarefa da estética

1. **Extensão do termo.** O primeiro dos problemas da estética é o que diz respeito à própria estética: sua natureza, seus limites, suas incumbências, seu método. Nenhuma indicação precisa pode provir do nome "estética", surgido quando, no *Settecento*, ao tornar-se a beleza objeto do conhecimento confuso ou sentível, e quando, no início do *Ottocento*, ao impregnar-se a arte de sentimento, pareceu natural remeter a teoria do belo a uma doutrina da sensibilidade e a filosofia da arte a uma teoria do sentimento. Desde então, de fato, o termo se foi ampliando cada vez mais, quer para designar as teorias do belo e da arte que, desde o início da história da filosofia, apresentaram-se sem nome específico, quer para compreender também as teorias mais recentes que não só já não remetem a beleza à sensação ou a arte ao sentimento, como nem mesmo ligam a arte à beleza. Por um lado, na filosofia antiga e medieval faltava propriamente uma estética, não existindo nela um nexo direto entre a teoria da arte e a metafísica do belo, e não tendo também sido explicitamente estudada a distinção entre a poética e a retórica da teoria da "arte", entendida no amplo sentido antigo que nela também inclui os ofícios. Por outro lado, no início deste século, por obra de filósofos alemães, ocorreu a tentativa de distinguir da estética, entendida como filosofia do belo, uma "teoria geral da arte", que pretende estudar a arte nos seus aspectos técnicos, psicológicos, éticos, sociais e assim por

diante. Esta tentativa baseia-se sobretudo no fato de que a arte moderna não se preocupa com o "belo", no sentido clássico e tradicional do termo, mas, com freqüência, persegue deliberadamente o "feio". A isto, no entanto, refutou-se autorizadamente, argumentando-se que o belo não é o objeto, mas o resultado da arte, mesmo que este não se conforme à idéia tradicional de beleza; assim, chegou-se ao ponto de reduzir a beleza à arte, seja no sentido de não se reconhecer outra forma de beleza que não a artística, seja no sentido de conceber qualquer beleza, mesmo a beleza natural, como resultado de arte.

Estas sucessivas extensões do termo fizeram com que hoje se entenda por estética toda *teoria* que, de qualquer modo, se refira à *beleza* ou à *arte*: seja qual for a maneira como se delineie tal teoria – ou como metafísica que deduz uma doutrina particular de princípios sistemáticos, ou como fenomenologia que interroga e faz falar os dados concretos da experiência, ou como metodologia da leitura e crítica das obras de arte, e até como complexo de observação técnica e de preceitos que possam interessar tanto a artistas quanto a críticos ou historiadores –; onde quer que a beleza se encontre, no mundo sensível ou num mundo inteligível, objeto da sensibilidade ou também da inteligência, produto da arte ou da natureza; como quer que a arte se conceba, seja como arte em geral, de modo a compreender toda técnica humana ou até a técnica da natureza, seja especificamente como arte bela.

2. **Caráter filosófico da estética.** Em meio a tal multiplicidade e, por vezes, confusão de significados, convirá procurar uma definição mais delimitada e precisa. A primeira questão que se apresenta neste caminho é se a estética constitui reflexão filosófica ou reflexão empírica. Há quem sustente que a estética é filosofia, ou no sentido de que procura definir o que é ou deve ser a arte, ou no sentido de que

o "estético"[1] se encarrega de deduzir, de princípios filosóficos pressupostos, as suas conseqüências no estético, ou no sentido de que, sendo a filosofia pura especulação, não é necessário que o estético apele para a experiência direta do crítico ou do artista. Pelo contrário, há quem sustente que a estética não é filosofia, ou porque ela é, antes, alguma coisa intermediária entre a filosofia e a história da arte, ou porque ela não se encarrega de dar uma definição geral da arte, ou porque, sendo a concreção necessária em tais assuntos, os testemunhos dos artistas, as reflexões dos críticos e historiadores e as doutrinas dos teóricos de cada arte em particular podem substituir, validamente, toda estética filosófica e mesmo reivindicar, por si sós, o nome de estética, sem preocupar-se em ser prolongadas ou elaboradas em teorias filosóficas, verdadeira e propriamente ditas. Estas concepções representam, contudo, os extremos de uma oposição instituída artificialmente entre termos arbitrariamente separados e enrijecidos, oposição que convém mediar e dissolver numa visão mais colada à realidade dos fatos e ao teste concreto da experiência.

O filósofo que pretenda legislar em campo artístico ou que deduza, artificialmente, uma estética de um sistema filosófico preestabelecido, ou que, em qualquer caso, proceda sem considerar a experiência estética, torna-se incapaz de explicar esta última e sua reflexão cessa de ser filosofia para reduzir-se a mero jogo verbal. Em primeiro lugar, a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não a estabelecer normas. A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética. Além disso, não se trata de "deduzir" de um sistema pré-formado as suas "conseqüências" na estética, seja porque para a formação de um sistema também deve contribuir o tratamento do problema estético, sendo um sistema mais o resultado do que o pressuposto de uma interpretação da experiência, seja porque a estética não é uma "parte" da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia. Finalmente, o trabalho dos artistas, críticos, historiadores e teorizadores é essencial para o filósofo da arte, em primeiro lugar, porque oferece ao estético o âmbito de experiência dentro do qual ele deve exercitar sua própria reflexão, o ponto de partida de sua meditação, o lugar onde pode testar a validade das suas teorias, do mesmo modo como as observações de laboratório servem de objeto de reflexão para o físico e de verificação de seu pensamento; em segundo lugar, porque aqueles, centros conscientes de experiência estética, encontram-se nas melhores condições para dar um contributo ao pensamento estético, sendo o seu um testemunho direto e vivo.

---

[1] No original: *estetico*. O autor faz um uso especial deste adjetivo, substantivando-o, para com ele designar o pensador de questões da estética. Julgamos que o melhor seria conservar o termo criado por Pareyson, porque "esteta", outra possibilidade de tradução, apresenta o inconveniente de designar, com mais freqüência, a pessoa que coloca os valores estéticos acima de todos os outros. De mais a mais, o termo "esteta" também existe em italiano e foi preterido pelo autor. (N. da T.)

Por outro lado, seria empirismo grosseiro privar a estética de uma tarefa filosófica ou substituir a estética filosófica pelos programas de arte, pelas técnicas artísticas ou por uma mera rapsódia de observações, ainda que muito concretas. A estética é e não pode deixar de ser filosofia; melhor, só pode salvar-se na sua autonomia – sem reduzir-se a crítica, ou a poética, ou a técnica – sob condição de apresentar-se como indagação puramente filosófica, isto é, como reflexão que se constrói *sobre* a experiência estética e, por isso, não se confunde com ela. Em primeiro lugar, não é pensável colocar a estética entre a filosofia, de um lado, e a história da arte, do outro (com as considerações críticas ou técnicas que esta última contém), porque não há nada de intermediário entre a filosofia e a experiência: uma reflexão sobre a arte ou é filosófica, como a estética, e então torna a entrar na filosofia, ou é trabalho de crítico, ou de historiador, ou de teorizador da arte, e então entra na experiência estética, como objeto da filosofia. A estética é filosofia justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram, em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes.

Em segundo lugar, não podemos dispensar a estética de dar uma definição geral da arte, nem mesmo se tomarmos por base a suposição de que toda definição geral é a absolutização de uma concepção particular e acaba por prescindir da experiência. A filosofia tem precisamente a tarefa de chegar a conclusões teóricas universais, extraindo os seus dados da experiência, e a extrema dificuldade deste empreendimento não a autoriza, de forma alguma, a simplificá-lo arbitrariamente. A universalidade do resultado não fica em nada comprometida pela inexaurível infinidade da experiência e pela historicidade do âmbito de experiência de que cada filósofo dispõe, embora se torne infinitamente mais árdua pela necessária consciência crítica que daí provém. À abertura e à historicidade da experiência fazem face a abertura e a historicidade da filosofia. À validade dos próprios resultados, a filosofia chega justamente partindo da experiência que é, de per si, sempre aberta e sempre histórica. É por isso que a filosofia se renova continuamente, sempre estimulada por novos problemas que ela mesma sabe fazer surgir da experiência, e se concretiza numa multiplicidade de perspectivas que não compromete em nada a sua unidade, sendo, antes, sua manifestação e encarnação. Esta abertura e historicidade da filosofia, em contato com a abertura e historicidade da experiência, manifesta-se com particular evidência na estética, onde o pensamento filosófico vê-se às voltas com questões concretas e bem determinadas e com problemas definidos e particulares, e onde a multiplicidade das poéticas vem continuamente acompanhada de uma multiplicidade de estética. Então pode-se dizer que a estética, antes de tudo, por esta sua vizinhança mais evidente da experiência de onde extrai contínuo alimento e estímulo, é um feliz exemplo do ponto de encontro das duas vias da reflexão filosófica: a via ascendente, que chega a resultados universais partindo da reflexão sobre a experiência concreta e os problemas particulares por ela oferecidos, e a via descendente, que se serve, por sua vez, destes resultados para interpretar a experiência e resolver seus problemas. Que não se trata de um círculo, isso se vê claramente na própria estética, que mostra como as duas vias não se podem separar uma da outra, já que em filosofia a experiência é objeto ao mesmo tempo de reflexão e de verificação do pensamento e o pensamento é, ao mesmo tempo, resultado e guia da interpretação da experiência. E assim se dissolve também o aparente círculo que parece comprometer a própria possibilidade da estética filosófica: aquele que parece instituir-se entre a necessidade de recorrer à experiência para saber quais são os fatos artísticos, distingui-los dos outros e delimitar as fronteiras da experiência estética, e a necessidade de dispor já de uma prévia definição da arte para, na experiência, distinguir os fenômenos estéticos dos outros fenômenos. Além do mais, vê-se claramente que o reconhecimento da pluralidade das "estéticas" não implica absolutamente que tenham um caráter empírico e não filosófico. Não basta o plural para tornar empíricas as estéticas, pois que se trata da multiplicidade da filosofia una: cada um, propondo a própria estética, não quer apresentá-la como a única verdadeira, sendo falsas todas as outras, mas propõe-na em nome da razão filosófica, pronto a defendê-la das refutações injustas, mas também a corrigi-la com base nas objeções fundamentadas, como resultado de um diálogo ativo com o pensamento alheio e de uma discussão contínua com os novos dados oferecidos pela experiência.

Em terceiro lugar, é bem verdade que, freqüentemente, artistas, historiadores, críticos e técnicos, animados pelo seu real contato com a arte, apresentam como estética as observações que eles, *na sua própria qualidade*, fazem sobre a arte (o problema, evidentemente, não nasce nem mesmo quando eles próprios se transferem para o plano da filosofia e, como muitas vezes acontece, falam *na qualidade de filósofos*), observações que, ainda que agudas e penetrantes, permaneceriam, em estética, notas esparsas, sem uma reflexão filosófica que as fecunde e, ainda que úteis e indispensáveis para o filósofo que queira fazer estética, elas próprias ainda não são estética. Mas esta pretensão não é mais do que o erro simétrico ao daqueles filósofos que querem fazer estética sem fazerem caso da experiência da arte. Além disso, nem sempre os testemunhos dos artistas sobre a sua arte são dignos de atenção, pelo menos na sua formulação literal: requerem uma peneirada, uma escolha, um dimensionamento que lhes restitua o seu exato significado e revele seu possível alcance no campo da estética. É sempre necessário, para este fim, a ulterior intervenção do filósofo, até no caso de observações já predispostas a acolher o olhar filosófico que as organizará numa verdadeira estética propriamente dita.

Portanto, nem o apelo a uma tarefa especulativa veda à estética o seu contato com a experiência, nem o seu dever de concreção a desvia do campo da filosofia. Precisamente porque a estética é filosofia, por isso mesmo ela é *reflexão sobre a experiência*, isto é, tem um caráter *especulativo e concreto* a um só tempo.

3. **Caráter concreto da estética.** De fato, filosofia e experiência, precisamente porque nitidamente distintas, são também indissoluvelmente unidas. A filosofia tem um caráter especulativo e concreto a um só tempo, e um é garantia do outro, no sentido de que não é filosofia aquela que não se ergue sobre a experiência como pura especulação dirigida a explicá-la e a justificá-la; mas não é verdadeira especulação aquela que não recorre à experiência na sua concreção para dela tirar o estímulo para a própria problemática e verificação dos próprios resultados. Condição do caráter especulativo do pensamento filosófico é não somente o levantar-se sobre a experiência para sobre ela refletir, mas também o contato com a experiência, sem o que o pensamento cairia na estéril abstração; por outro lado, o recurso à experiência não deve prejudicar a distinção entre filosofia e experiência, pela qual o pensamento deve erigir-se sobre a experiência para tomá-la como objeto próprio e explicá-la; caso contrário, a filosofia degenera na mera descrição.

A estética é constituída deste dúplice recâmbio ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência: não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece simples descrição. Para definir seus próprios limites a estética deve fixar o ponto de conjunção entre teoria e experiência, evitando tanto sua separação quanto sua confusão, e, segundo o perigo apareça mais de uma parte ou da outra, acentuando ora a sua tarefa estritamente filosófica, ora o seu dever de concreção, coisas que não só não estão em contraste, mas caminham inseparavelmente unidas. A estética deve ser guiada pela dúplice consciência de que o filósofo não conseguiria dizer nada sobre a arte senão prolongando o discurso do artista ou do crítico, e que este discurso, que é pré-filosófico, vai prolongado sobre o plano especulativo. Em todo caso, o estético deve sempre tirar partido da experiência da arte, quer ele se inspire numa própria e eventual experiência direta, quer ele se atenha ao testemunho alheio, devidamente aprofundado e interpretado. Os perigos aos quais a estética pode expor-se por uma abertura ao concreto da experiência, isto é, o risco de confundir-se com a crítica ou a história ou a técnica da arte, são amplamente compensados e retificados pelas vantagens que lhe provêm daquela abertura, isto é, uma inexaurível multiplicidade de problemas e uma contínua possibilidade de revolução. Por outro lado, o contato vivificante com a experiência só é possível com aquele limite que, impedindo a estética de identificar-se com a experiência estética, garante sua distinção da crítica, da poética e das teorias das diversas artes.

Tudo isto explica como se pode chegar à estética a partir de duas direções diversas mas convergentes: ou da filosofia, quando o filósofo estende o seu puro pensamento a uma experiência de arte, ou da própria arte, quando de um exercício concreto de arte, ou de crítica, ou de história, emerge uma consciência reflexa e sistematicamente orientada pela própria atividade. O essencial é que uns e outros façam filosofia, isto é, extraiam da concreta experiência da arte, como quer que seja entendida o alimento e o estímulo de uma reflexão filosófica, a qual, no momento em que enfrenta o problema estético, enfrenta também, implícita ou explicitamente, todos os outros. Contanto que, ao fazer estética, o filósofo não descuide a solicitação da experiência e os dados que críticos, historiadores artistas e técnicos lhe oferecem, e, contanto que, ao fazer estética, os artistas, historiadores, críticos e técnicos não esqueçam de transferir-se para um plano especulativo, todos se encontram na estética, cada um trazendo, na tarefa comum, a particular sensibilidade e competência que deriva de sua proveniência pessoal e mentalidade. A estética torna-se assim um frutífero ponto de encontro, um campo no qual têm direito de falar os artistas, os críticos, os amadores, os historiadores, os psicólogos, os sociólogos, os técnicos, os pedagogos, os filósofos, os metafísicos, com a condição de que todos prestem atenção ao ponto em que experiência e filosofia se tocam, a experiência para estimular e verificar a filosofia, e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência,

4. **Estética e crítica.** Visto que a poética e a crítica têm, indubitavelmente, o caráter de uma reflexão sobre a arte, pôde-se pensar em incluí-las na estética ou em reduzi-las à própria estética, quer no sentido de conferir à estética a tarefa de estabelecer as leis da arte ou os critérios da valoração das obras de arte, quer no sentido de fazer da estética nada além de um programa de arte ou uma teoria sobre a natureza de uma determinada arte ou uma metodologia da crítica. Ora, pelo contrário, poética e crítica, mesmo podendo ser traduzidas em termos de reflexão, nem se incluem na estética nem se identificam com ela, porque, de preferência, fazem parte de seu objeto, isto é, da experiência estética. A estética é filosofia, e, relativamente a ela, a arte, com as conexas crítica e poética, são experiência, isto é, objeto de reflexão.

Que a poética e a crítica estão essencialmente ligadas à atividade artística fica claro não apenas quando se pensa que a poética diz respeito à obra por fazer e a crítica à obra feita: a primeira tem a tarefa de regular a produção da arte, e a crítica a de avaliar a obra de arte. São indispensáveis ao nascimento e à vida da arte, porque nem o artista consegue produzir arte sem uma poética declarada ou implícita, nem o leitor consegue avaliar a obra sem um método de leitura mais ou menos consciente, mesmo que não seja necessário que se traduzam em termos explícitos, isto é, que a poética seja consignada num código de normas e preceitos ou a crítica governada por um método declarado. A própria obra requer tanto a poética quanto a crítica, na medida em que exige ser feita e ser avaliada: ela resulta de uma operação rigorosa que, pelo fato de não seguir regras escritas ou gerais, não é menos vinculada e é, ao mesmo tempo, portadora e índice do próprio valor, para o qual exige e solicita o reconhecimento. A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou-se a si mesma.

A estética, pelo contrário, não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla. Que o filósofo não tenha nada a prescrever ao artista, isso já é óbvio. Há, no entanto, quem pense que o filósofo deva fornecer ao crítico um critério para as suas avaliações. Isto não é um absurdo menor; se de fato o filósofo fornecesse critérios de juízo ao crítico, por isso mesmo estaria pretendendo prescrever leis ao artista, porque qualquer critério de juízo externo à obra de arte assume, imediatamente, o caráter de norma que o artista deveria ter seguido ao fazê-la. A estética, longe de prescrever leis ao artista ou critérios ao crítico, estuda a estrutura da experiência estética e aqui se encontra com o problema da poética e da crítica. Torna-se objeto da sua reflexão o esforço do artista para dirigir, segundo leis ou normas, sua própria atividade e o do crítico para delinear-se um método consciente de leitura e de julgamento. As leis e os critérios dos quais a estética eventualmente fala não são prescritos por ela, mas por ela encontrados na própria experiência da arte. Naturalmente a estética, ao tornar o artista e o crítico mais conscientes de seu respectivo trabalho, pode influir de modo decisivo sobre eles, sobre seu gosto e modo de criar e sobre seu juízo e modo de interpretar, isto é, tem o caráter da pura especulação que, mesmo não podendo traduzir-se em normas, exerce, todavia, uma influência decisiva sobre a conduta.

De modo especial, não se pode assimilar a crítica à estética, nem dizendo que a reflexão crítica é de natureza filosófica nem dizendo que a estética é, essencialmente, metodologia da crítica. Antes de mais nada, a reflexão da crítica não tem caráter filosófico: o crítico, enquanto tal, não é filósofo, mas leitor e avaliador, intérprete e juiz. Relativamente ao filósofo, o crítico, juntamente com o artista, insere-se na experiência estética, que é objeto, além de ser fonte e verificação, de seu pensamento. O trabalho do crítico nem se inclui no do filósofo, nem se alinha a seu lado, como se fossem dois modos paralelos de considerar a arte. Antes, põe-se ao lado do artista e ambos são *objeto* da estética, um enquanto produz arte, o outro enquanto a aprecia e julga. Além disso, não se pode fazer da estética uma mera metodologia da crítica, seja porque o método da crítica constitui um dos muitos problemas da estética, não certamente o único e nem mesmo o primeiro, seja porque é infundado o pressuposto fundamental deste modo de conceber a estética, isto é, a idéia de que arte-crítica-estética formam uma escala de intensificação progressiva da reflexão. As relações que a estética tem com a arte são diretas e não mediadas pela crítica, como se o problema da arte, em filosofia, devesse reduzir-se àquele da crítica. A estética tem, com a crítica e a história da arte, relações análogas àquelas que tem com a própria arte, no sentido de que, referindo-se à experiência estética para explicá-la filosoficamente e dela tirar estímulo e comprovação, encontra nela tanto a prática da arte quanto o exercício da leitura, da crítica e da história que dela se fazem.

5. **Estética e teoria de cada arte.** Além disso não se pode confundir a estética com a teoria de uma determinada arte, dirigida a definir o que lhe é "específico", a estabelecer seus limites, a instituir suas regras técnicas, a distinguir e fixar sua linguagem. Todos estes são, certamente, problemas que a estética deve enfrentar, mas ela os enfrenta num plano rigorosamente filosófico, extraindo, obviamente, a matéria e o despontar de seus problemas e de seus tratamentos da experiência artística e, portanto, daquelas diversas teorias que, em todos os tempos, os técnicos e os estudiosos delinearam para cada uma das artes. Certamente, compete à estética estabelecer o específico de uma determinada arte; mas a estética deve fazê-lo num plano que interesse a todas as artes, isto é, tendo em conta todos os aspectos da experiência artística e, por isso, as repercussões que a teoria de uma determinada arte pode e deve ter no âmbito das outras artes e as ressonâncias que, no tratamento de uma determinada arte, pode ter o tratamento geral de todas as outras artes.

Nem mesmo aqui a real pluralidade das estéticas alcança comprometer a unidade da estética como reflexão filosófica. De fato, seria confundir os planos dizer, por exemplo, que cada arte tem a sua estética e dar, assim, uma interpretação divisionista às expressões correntes "estética das artes figurativas", "estética da arquitetura", "estética do cinema", "estética musical", e assim por diante. Analisando bem, com essas expressões apenas se deseja aludir à diversidade do âmbito de experiência – ou dos aspectos de uma experiência – ao qual, de modo particular, se aplicou a reflexão. O fato de que o termo "estética" permaneça constante alude, precisamente, à unidade desta reflexão, que não muda a sua natureza filosófica com a mudança dos âmbitos da experiência – ou dos aspectos de uma experiência – aos quais se refere. Assim, aquelas expressões pretendem, propriamente, remeter cada arte à unidade daquela reflexão que, dando conta das suas diferenças, explica-as, fundamentando-as todas numa unidade articulada.

Certamente, cada arte propõe à estética problemas especiais, e a estética falta gravemente com seu dever se descuida estes problemas especiais para manter-se num terreno indiferente e neutro. A estética deve experimentar e provar seu conceito geral da arte precisamente nestes problemas especiais, de cada arte, ou melhor, encarná-lo e concretizá-lo nelas. Mas a estética deve tratá-los sobre o fundo da unidade da arte, isto é, num nível em que eles se incluam como casos particulares, nos problemas gerais da arte e em que o tratamento de uma determinada arte interesse, direta ou indiretamente, implícita ou expressamente, por ressonância ou analogia, a todas as outras artes. Quando se permanece no nível separatista ou no plano particularista não se faz estética, mas técnica teórica: estas considerações técnicas são indispensáveis para a arte, porque entram na elaboração e definição da "matéria" de cada arte particular e são indispensáveis também à estética, como objeto de reflexão, âmbito de trabalho, ocasião de prova, mas não são estética. De resto, querendo abandonar a unidade e aceitar a divisão, por que se deter num determinado ponto e não num outro? Também a teoria de uma determinada arte pode ser acusada de generalidade, de modo que, de divisão em divisão, uma vez iniciado o processo que pretende examinar as coisas "arte por arte" ou "caso por caso", já não cessará tão cedo.

6. **Estética e poética.** A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte. Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico, sómente por uma radical deturpação pode apresentar-se ou ser interpretada como uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte; aquilo que é legítimo quando entendido como programa de arte torna-se absurdo se se pretende valer como conceito de arte. Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto.

Tomemos como exemplo uma dentre as numerosas doutrinas moralistas da arte que, periodicamente, aparecem sobre o palco da estética. Perguntemo-nos, antes de tudo, se seu intento é o de *propor o programa* de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigida ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa. Se este é o seu intento, ela é uma *poética* e, como tal, exprime um determinado *gosto* e um determinado *ideal* de arte. Seu programa é mais que legítimo e não compromete, absolutamente, a assim chamada autonomia da arte, porque se limita a patrocinar o advento e a recomendar a prática de uma arte de inspiração moral. Se, pelo contrário, a intenção daquela doutrina é *sustentar* uma *concepção* moralista da arte, isto é, afirmar que a arte só é tal se marcada de sentidos morais, as coisas mudam: encontramo-nos diante de uma doutrina que *quer ser* uma *estética* e que, no entanto, só *pode ser* uma poética. Tratar-se-á, portanto, de uma poética travestida que será preciso expelir do reino da filosofia e restituir a seu âmbito natural, já que tudo aquilo que era legítimo no plano da poética deixa de sê-lo se projetado no plano da estética. Se antes só se tratava de auspiciar o advento de uma arte de inspiração moral, agora se pretende considerar como arte só aquela de inspiração moral; a moralidade, de desejada inspiradora da arte, tornou-se o próprio princípio de seu valor. Como se vê, uma mesma doutrina muda radicalmente de significado conforme seja considerada como uma poética ou como uma estética. Deste modo, quem poderia negar a validade do programa de arte abstrata como se se pudesse estabelecer *a priori* que não é possível fazer arte seguindo aquela poética? Mas quem, em nome daquela poética, desvalorizasse a arte figurativa do passado, ou, ao julgá-la, considerasse o intento representativo como absolutamente irrelevante, ou colocasse a não-figuratividade como condição indispensável e perpétua da arte, confundiria os planos e tenderia, ilegitimamente, a transformar um programa particular de arte em conceito geral da arte.

Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, douta ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte. O estético, *como tal*, não toma posição em questões de poéticas. Diante das freqüentes batalhas que elas travam entre si, ele evita, com cuidado, transformar em divergência filosófica aquilo que é, substancialmente, uma polêmica de gostos. Antes, ele deverá esforçar-se o mais possível por não fazer intervir seu próprio gosto na sua própria teoria, a fim de evitar que esta seja somente a conceitualização de um gosto histórico e nada mais do que uma poética travestida. Naturalmente, não poderá despojar-se do próprio gosto, histórico e determinado: seria como pretender que ele se despojasse de sua própria personalidade ou saísse de sua própria situação histórica. Mas deverá comportar-se de modo que o seu gosto não lhe dê os princípios de sua teoria, mas somente o indispensável âmbito de experiência estética onde se alimenta. A quem objetasse que isto é impossível, recordarei que uma situação análoga é a do juiz da obra de arte, que não deve fundar o juízo da obra sobre o próprio gosto, do qual, todavia, ele não se pode despojar. O fato é que a avaliação é sempre feita no interior de uma interpretação e, enquanto a interpretação é condicionada e tornada possível pelo gosto, a avaliação, ao contrário, extrai o próprio critério diretamente da obra, de modo que o crítico, não podendo prescindir do próprio gosto e não podendo fazê-lo intervir no juízo, deverá ter o cuidado de servir-se do próprio gosto somente como via de acesso à obra e não como critério de juízo.

Em questões de poéticas, o estético deverá ater-se aos seguintes princípios. Em primeiro lugar, cabe ao filósofo definir o conceito de poética: uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. À atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas as poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individuar-se num gosto de arte, colher este gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer. Em segundo lugar, porque considerar uma obra como realização de uma poética declarada ou implícita significa pôr-se na melhor situação para poder julgá-la, isto é, vê-la como expressão de um gosto historicamente condicionado, recusar-se a julgá-la com base no próprio gosto, este também histórico e, por isso, diverso daquele, propor-se a avaliá-la não com base em critérios externos, mas tomando como base a própria obra e, por isso, abrir-se à possibilidade de apreciar a arte onde quer que se encontre e como quer que se manifeste, através dos gostos históricos os mais diversos e até opostos.

Cabe, pois, ao filósofo esclarecer os termos de uma poética baseando-se nos princípios gerais da estética. Assim se poderá distinguir, numa doutrina, a parte estética daquela mais propriamente poética, com grande benefício para a interpretação das teorias da arte e da história da estética. Grande parte das doutrinas pré-românticas são, precisamente, poéticas: considerá-las como estéticas, e também combatê-las num plano filosófico, significa falsear seu verdadeiro

significado e empenhar-se numa batalha tão inútil quanto fácil. Por exemplo, todas as seculares polêmicas em torno da essência da tragédia e da arte em geral são facilmente restituídas às suas exatas proporções se pensarmos que a teoria das três unidades é um princípio de poética, conforme a um determinado gosto, enquanto que, em contrapartida, é estético e essencial à arte o princípio da unidade da obra, tal qual foi teorizado por Aristóteles. E, enquanto se incluem na poética muitas das interpretações do conceito aristotélico de "verossímil", sobretudo quando se dirigem a recomendar determinados tipos de verossimilhança – ou lógica, ou histórica, ou naturalista, ou outra qualquer –, a distinção aristotélica entre poesia e história, com tudo quanto daí deriva, é, no entanto, um princípio estético. Tendo presentes estas advertências, seguiremos salutares princípios de metodologia historiográfica, evitando a perda de tempo em inúteis polêmicas e colocando-nos na possibilidade de reconstruir uma teoria no seu mais genuíno intento e na sua mais verdadeira consistência doutrinal.

Capítulo II

Definição da arte

1. **Três definições tradicionais: a arte como fazer, como conhecer ou como exprimir.** As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem uma às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. Mas permanecem, em definitivo, as três principais definições da arte. Na Antiguidade prevaleceu a primeira: a arte foi entendida como τέχνη, como um fazer em que era, explícita ou implicitamente, acentuado o aspecto executivo, fabril, manual. Mas o pensamento antigo pouco se preocupou com teorizar a distinção entre a arte propriamente dita e o ofício ou a técnica do artesão. Permaneceu um equívoco, não dissipado nem mesmo pela distinção entre arte liberal e arte servil, que confinava artes grandes, como as plásticas e figurativas, nas artes inferiores, e era intimamente contraditória, porque, precisamente, exaltava aquelas artes em que era menos evidente a característica que, por definição, atribuía-se à arte, isto é, o aspecto executivo e manual. Com o romantismo, prevaleceu a terceira, que fez com que a beleza da arte consistisse não na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza, mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita. Desde então, as concepções de ar-

te como expressão multiplicaram-se e se aprimoraram até as duas últimas, de Croce e de Dewey, e, no fundo, permanecem na base das teorias que concebem a arte como uma linguagem, e até na base das teorias semânticas. Mas, em todo o decurso do pensamento ocidental, é também recorrente a segunda concepção, que interpreta a arte como conhecimento, visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário, senão supérfluo, entendendo-a ora como a forma suprema, ora como a forma ínfima do conhecimento, mas, em todo caso, como visão da realidade: ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática.

Estas diversas concepções colhem caracteres essenciais da arte, conquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas. Certamente, a arte é *expressão*. Mas é necessário não esquecer que há um sentido em que todas as operações humanas são expressivas. Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou. Neste sentido, *também* a arte tem um caráter expressivo. Mas, certamente, não é o que a caracteriza na sua essência, de modo que se poderia, antes, dizer que a arte tem *também*, entre outros, um caráter expressivo. E, quando muito, poder-se-ia acrescentar que, se não o tivesse, nem ao menos seria arte, porque lhe faltaria aquele caráter de humanidade acabada, que é condição indispensável para o êxito de qualquer obra humana. Se, pois, se toma a expressão num sentido específico e determinado, então é preciso ter cautela ao instituir relações de igualdade ou identidade entre arte e expressão. Dizer, por exemplo, que a arte é "expressão de sentimentos" pode ter importância no plano da poética, mas é uma perigosa asserção no plano da estética. Pode existir o *programa* de uma arte lírica, que consista no exprimir afetos e emoções, o que, no entanto, não esgota a *essência* da arte, já que não se compreende qual sentimento um arabesco, ou uma música abstrata, ou uma obra arquitetônica possam exprimir, enquanto neles se exprimiu toda uma espiritualidade. Quando depois diz-se que a arte é expressiva enquanto é uma linguagem, é preciso recordar que, nesse caso, o termo "linguagem" está sendo usado num sentido apenas metafórico, já que se há artes que, como a poesia, adotam a linguagem como matéria, pode-se perguntar, todavia, qual linguagem, precisamente, é uma estátua ou um edifício. Portanto, a expressão atribuída à arte tem um sentido muito especial, tal como se pode encontrar quando se diz, por exemplo, que a arte é "expressão conseguida", onde a ênfase que contém o caráter específico da arte cai não sobre o substantivo, mas sobre o adjetivo. Nesse sentido, a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denuncia, ou a declara, mas, antes, no sentido de que a *é*, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma.

Certamente, depois, há um aspecto *cognoscitivo*, contemplativo, visivo na arte. Mas é preciso evitar caracterizar a arte com esse aspecto cognoscitivo que, do mesmo modo, pode ser conferido a outras atividades humanas. Para certos artistas, a sua arte é o seu modo de conhecer, de interpretar o mundo e até de fazer ciência, como em Leonardo. Mas isto se inclui no caso geral da arte que, na concreta e indivisível personalidade do artista, ocupa o lugar ou assume as funções de outras atividades do espírito humano, isto é, de ciência, ou de filosofia, ou de religião, ou de moralidade, sem, por isso, deixar de ser arte. Aquilo que alguns dizem da arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo supra-sensível, da idéia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. Mas a arte não tem, de per si, uma função reveladora ou cognoscitiva, e menos ainda se reduz a conhecimento, sobretudo quando se atribui um caráter contemplativo ao conhecimento. O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visivo, contemplativo e teorético da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para a teoria e prática da arte. Segundo todo um filão da história do pensamento estético, a partir de um certo platonismo renascentista a Schopenhauer e até a Croce, a tarefa da arte é contemplar, isto é, ou colher a idéia eterna e supra-sensível, ou resgatar-se da vontade subjetiva para fazer-se puro olho contemplante, ou intuir o particular e, com respeito a esta contemplação, é irrelevante que a imagem interior seja executada ou "repetida" ou "exteriorizada". A arte ignora qualquer outro fazer que não seja aquele implícito no próprio conhecer. O quanto este "espiritualismo artístico" é inadequado, sabem-no bem os artistas, às voltas com a matéria e a técnica de sua arte, e com a obra que exige ser *feita*, executada, realizada. Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*.

2. **A arte como formatividade.** Muito oportunamente, portanto, a primeira concepção chama a atenção sobre o *fazer*, isto é, sobre o fato de que o aspecto essencial da arte é o produtivo, realizativo, executivo. Mas também aqui é preciso não esquecer que todas as atividades humanas têm um lado executivo e realizativo. Isto diz respeito não somente ao mundo da técnica, da fabricação, dos ofícios, onde o "fazer" tem um aspecto não só evidente, mas vistoso, isto é, um aspecto manual e fabril, mas diz também respeito às atividades propriamente espirituais, onde este aspecto vistoso não existe, como o pensar e o agir. Também no pensamento e na ação não é possível "operar" sem "fazer", isto é, sem cumprir, executar, produzir, realizar: cumprir movimentos de pensamento e atos práticos, executar raciocínios e ações, produzir obras especulativas e obras morais, realizar valores teóricos e valores éticos. Mas a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com freqüência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples "fazer" não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produ-

ção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. Pensemos em Bergson, quando escreve que "a partir do momento em que o músico tem a idéia precisa e completa da sinfonia que fará, a sua sinfonia está feita" e, quando interrogado sobre as características do teatro do futuro, responde: "Se eu soubesse como será a grande obra dramática de amanhã, fá-la-ia." A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo. Nela a realização não é somente um "*facere*", mas propriamente um "*perficere*", isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepetível. Mas estas são as características da *forma*, que é, precisamente, exemplar na sua *perfeição* e singularíssima na sua *originalidade*. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no "formar", isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir.

Os conceitos de forma e de formatividade parecem, portanto, os mais adequados para qualificar, respectivamente, a arte e a atividade artística. Para a atualidade desta concepção contribuíram alguns desenvolvimentos do pensamento moderno, que, provindo de pontos de partida diversos, mostram uma convergência significativa de conclusões. Sobre o caráter formativo da atividade artística, Goethe, atento teorizador das relações entre arte e natureza, escreveu páginas memoráveis e atualíssimas; sobre analogia entre obras de arte e organismos da natureza, Schelling chamou a atenção; Focillon falou da vida das formas e grande parte da estética francesa contemporânea insistiu sobre a contemporaneidade da invenção e da execução; a psicologia da forma convidou a meditar sobre conceitos de totalidade e de estrutura; Whitehead renovou a problemática do conceito de organização e organicidade; Dewey insistiu sobre os conceitos de "acabamento" e de "êxito"[1]; na Itália, Augusto Guzzo mostrou como na atividade humana se nucleiam formas que, pelo seu exemplar sucesso,[1] dão lugar a estilos; quem escreve estas páginas procurou teorizar uma estética da "formatividade", que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística.

---

[1] No original: *riuscita*. (N. da T.)

Capítulo III

Autonomia e funções da arte

1. **Extensão e especificação da arte.** A dupla exigência de reconhecer a *presença da arte em todas as atividades* humanas e *especificar a arte, propriamente dita, como atividade distinta* das demais, dá lugar a um importante problema e, por muito tempo, empenhou o campo da estética, dividindo-o em duas fileiras opostas. De um lado estão os que, como Croce, preocupados sobretudo com a distinção da arte, acabam por negar qualquer beleza que não seja artística, não no sentido de estender a arte até compreender os produtos das demais atividades humanas, mas no sentido de restringir a beleza aos produtos da arte propriamente dita. Daí resulta que não somente se nega que uma obra moral ou uma obra de pensamento possa ter um caráter artístico, mas também se nega a possibilidade de um caráter estético em objetos úteis, produtos do artesanato ou da técnica. Do outro lado, hoje não faltam aqueles que, reparando, precisamente, em como há um caráter artístico inerente a toda e qualquer atividade humana, intervindo em qualquer lugar onde se alcance um êxito, seja em que campo for, preocupam-se pouco, depois, com distinguir a arte, verdadeira e propriamente dita, desta artisticidade genérica. Disso resulta que não se garante suficientemente a especificação da arte e que não se lhe oferece um reino próprio, ainda que estreitamente unido com todo o resto.

Ora, indubitavelmente, a exigência da *especificação* da arte é fundamental. Trata-se de distinguir a arte bela da arte mecânica, como quando, na Antigüidade e na Idade Média, a arte era confundida com os ofícios e as técnicas no conceito comum de um fazer; trata-se de encontrar um órgão especial para conhecer e reconhecer a beleza, como quando, no Setecentos, justamente com as outras faculdades do homem, buscou-se distinguir e definir o sentido do belo, encontrando-o na sensibilidade ou numa especial atitude da sensibilidade; trata-se de distinguir a arte das outras grandes atividades do homem, como quando, na filosofia romântica, construía-se de diversos modos a ordem dialética e a hierarquia entre arte, religião e filosofia, ou como quando, nos últimos desenvolvimentos da filosofia idealista na Itália, distinguia-se a arte das outras três "formas" do espírito. Mas é fundamental também a exigência da *extensão* da arte a todos os campos da atividade humana, como atesta toda a história do homem, especialmente nas civilizações de alto sentido artístico, como a grega e a humanística, onde em cada atividade se persegue, juntamente com o valor específico daquela atividade determinada, também o valor artístico, e não se consegue conceber nenhuma atividade que não tenha um êxito artístico; e como se vê particularmente numa idade como a nossa, em que a renovação do gosto ocorre não apenas na arte propriamente dita, mas, sobretudo, nos mais diversos âmbitos da vida, da decoração à arte gráfica e do desenho industrial às artes de massa. Assim, com as etiquetas, a vida social enobreceu-se e refinou-se sob a evidente influência de um ideal estético, as várias cerimônias da vida política ou religiosa colorem-se de arte, num nexo concreto em que a beleza não é separável do rito, do culto, da convenção, do costume, do símbolo. A oratória adora realizar seu fim parenético através de uma deliberada busca de efeitos artísticos; sinais de arte notam-se no vestuário, na decoração, nos produtos de artesanato, nos produtos industriais, e assim por diante. Ora, estas duas exigências opostas são satisfeitas e, para evitar que uma, prevalecendo sobre a outra, termine por desconhecer-lhe os direitos, trata-se de satisfazê-las *juntas*.

Por um lado, é preciso reconhecer que há arte em toda atividade humana. Sem "formatividade", nenhuma atividade é bem-sucedida no seu intento. Em toda a obra humana está presente um lado inventivo e inovador como primeira condição de toda realização. Isso explica como pode haver arte *em* toda atividade humana, ou melhor, como há a arte *de* toda atividade humana, no sentido de que, em qualquer circunstância, trata-se de fazer *com* arte; explica como não há *obra* que, ao mesmo tempo, não seja *forma*, isto é, como toda obra bem-sucedida é também sempre bela, como a realização de cada valor é impossível sem a realização de um valor artístico, como a avaliação de cada obra não pode nunca vir desacompanhada de uma avaliação estética. É necessário arte para fazer qualquer coisa: sempre e em qualquer circunstância, trata-se de "fazer com arte", isto é, de urgir para o êxito aquele determinado "fazer" que está presente em toda a operosidade humana. Pode haver arte no mundo da técnica, onde o "fazer" se especifica subordinando-se a um valor econômico, enquanto se trata de construir instrumentos, satisfazer necessidades, criar comodidades de vida: basta que a atividade que persegue esses valores de utilidade exija um exercício de formatividade, isto é, um fazer que seja, ao mesmo tempo, invenção do modo de fazer. Neste sentido, todas as técnicas que exigem e recomendam um exercício de formatividade, mais ou menos intenso, são um apelo à arte: eis as várias artes e ofícios, as artes da equitação, da navegação, da agricultura, as artes da guerra, do governo, da cirurgia, as artes de demonstrar, convencer, persuadir. Há, depois, uma arte do pensar, que vai do simples raciocínio quotidiano do bom senso até a mais árdua, construída e sistemática filosofia; há, até, extremamente elevada e nobre, a arte de viver, como atestam os costumes de todos os tempos, os tratados quinhentistas e seiscentistas sobre a cortesia, os livros de perfeição moral.

Por isso, quando se diz, por exemplo, que é bela uma ação, uma virtude, um caráter, ou um raciocínio, uma demonstração, um sistema filosófico, ou uma partida de futebol, uma faca, um automóvel, não se faz uma metáfora, mas se procede a uma verdadeira e própria avaliação estética. Trata-se de obras bem-sucedidas no seu gênero, que exigiram um exercício de formatividade e, por isso, revestem um caráter artístico, a ponto de que a avaliação estética coincide com a apreciação específica. No próprio ato em que eu aprecio a bondade de uma ação ou a verdade de um raciocínio ou as comodidades de um automóvel, cada uma destas obras me aparece bem-sucedida no seu gênero, isto é, feita como convinha, feita com arte: o valor prático, ou teórico, ou econômico daquelas obras não me aparece se não me aparece *também, ao mesmo tempo*, o valor estético, e isto me aparece apenas no ato em que eu estou em condições de apreciar o primeiro. Eis um caso em que, por vezes, o belo coincide com o bom, com o verdadeiro, com o útil, sem, por isso, anular-se neles, e onde o bom, o verdadeiro e o útil aparecem como beleza, sem, por isso, reduzirem-se a ela. Não há confusão alguma de valores, porque nem o belo se perde nos outros valores, nem estes se identificam com ele. E pode-se falar de beleza do bem, do verdadeiro, do útil, ou melhor, de bondade, verdade e utilidade *como* beleza, isto é, pode estender-se a arte a toda atividade e a beleza a toda obra humana, sem, por isso, cair no esteticismo.

Mas, estendida assim a arte a toda a atividade humana, trata-se, por outro lado, de estabelecer o que significa a arte propriamente dita, isto é, a arte *sic et simpliciter*, sem genitivo e sem locativo: não a arte *no* agir ou *no* pensar, não a arte *de* viver ou *de* raciocinar, mas a arte de per si; em suma, o que significa não *"fazer com arte"*, mas *"fazer arte"*. Pois bem, a arte propriamente dita é a especificação da formatividade, exercitada, não mais tendo em vista outros fins, mas por si mesma. O artista não tem em mira uma obra que, para ser obra, deva ser também forma (isto é, um êxito especulativo, moral, técnico), mas uma *obra que presume e aceita valer só como forma* (isto é, como mero êxito). A obra de arte consiste precisamente nisto: no *não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito*, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta.

Mas a especificação da arte não deve isolá-la do resto: ela só tem sentido se considerada sobre o fundo da extensão da arte sobre toda a operosidade humana. Entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade mais regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte. A arte, verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter "artístico", que ela prolonga, aprimora e exalta. Da execução técnica de um projeto preestabelecido à invenção mais original da arte, do uso comum e quotidiano das matérias da arte, como a língua ou o desenho, aos fastígios da poesia e da pintura, estende-se todo um exercício de formatividade, que das formas mais elementares das "sagacidades operativas" do ofício chega até a "criação" artística. Assim, por exemplo, a interjeição se faz frase exortativa e esta se torna discurso persuasivo: eis a oração, eis a *arte de* fazer orações, a eloqüência, e, finalmente, suprema possibilidade, a oração *como arte*. Da amabilidade de uma conversa aos faustos do teatro trágico e cômico, da tentativa de dar relevo ao relato, na linguagem quotidiana, à complexidade do romance, da originalidade de um cartaz à suprema gratuidade de uma pintura, da elegância ínsita na pura funcionalidade de uma máquina à pureza artística de uma estátua, do mais modesto embelezamento do quarto de uma casa aos cumes da arquitetura, da mais ingênua procura de efeito no canto popular até a música mais abstrata, há uma gama infinita de possibilidades "artísticas" que se matizam do "fazer com arte" ao "fazer arte", e que seria injusto tanto relegar para fora da arte quanto identificar com a verdadeira arte, propriamente dita.

2. **A arte e as outras atividades.** Como em toda a operosidade humana a arte está presente, no sentido de que nenhuma atividade atinge seu próprio fim se não é exercitada *com arte*, não se deverá reconhecer que também as outras atividades estão presentes na arte, de modo que esta não pode alcançar o próprio fim sem a sua intervenção e seu sustento? Eis o problema das relações da arte com as outras atividades, que é um dos mais importantes da estética, e também dos mais complexos, dada a variedade dos liames que, mais ou menos estreita e inextricavelmente, instituem-se entre as atividades do homem. Quem, como Croce, acentua a distinção da arte e, por isso, nega a presença da arte nas outras atividades, acaba por negar também a intervenção das outras atividades na arte. Se, por exemplo, parece que, na formação da obra de arte, intervém o pensamento ajuizador, a explicar as escolhas e as correções do artista, Croce precisa que este pensamento ou é a própria fantasia criadora no seu concreto exercício, e, por isso, não é pensamento, ou, se é pensamento, exercita-se somente nas "pausas" da formação, e, por isso, é estranho à atividade artística. Além disso, Croce admite que na base da atividade artística está a moralidade, condição necessária para a realização de qualquer valor, mas afirma que, em tal caso, a lei ética se resolve na lei estética, não prescrevendo senão que o artista, para sê-lo, deve fazer arte e não outra coisa. Estas explicações muito lúcidas, que entraram no patrimônio da cultura italiana corrente, apresentam o defeito de esquecer que o artista é o primeiro crítico de si mesmo, e, por isso, exercita, *dentro* da figuração, o pensamento judicante, o qual, por estar subordinado aos fins da arte, nem por isso cessa de ser pensamento e de trazer a *própria* contribuição insubstituível para o sucesso da figuração artística; e que, no exercício concreto da arte, trata-se antes de leis poéticas que se tornam leis éticas, carregando-se de um significado moral, como acontece com tudo quanto é tecnicamente exigido por um fim para o qual nos empenhamos com livre decisão.

Com aquela teoria de nítida distinção, Croce justamente queria evitar os escolhos opostos das duas soluções extremas que, na história do pensamento, foram dadas ao problema das relações entre a arte e as outras atividades: de um lado o *esteticismo* e, do outro, a concepção *moralista* e *didascálica* da arte. Por um lado, aproximaram-se as outras atividades da arte, a ponto de fazer com que qualquer outro valor dependesse do artístico. Procurou-se tanto a arte em todas as coisas, a ponto de subordinar tudo à arte, no sentido de que se pretendeu exercitar e realizar toda atividade *como* arte: não tanto a *arte* de viver, quanto a vida *como arte*; não a arte de pensar, mas o pensamento como arte. Por outro lado, acentuou-se de tal forma a conexão da arte com as outras atividades a ponto de fazer depender o valor artístico dos outros: assinalou-se à arte o fim de ensinar o verdadeiro e de exortar ao bem e não foi apreciada senão na medida em que realizava este fim: concebeu-se a arte como o "suave licor" que torna aprazível o acesso ao verdadeiro e ao bem e consegue *docere delectando*. A primeira concepção reaparece cada vez que se substitui o gosto ao dever moral, o belo gesto à boa ação, quando de um pensador se exige não tanto a verdade quanto a originalidade e a novidade e, na história do pensamento, vê-se uma sucessão de formas mais do que uma busca do verdadeiro. A segunda concepção, a da instrumentalidade da arte relativamente aos outros valores, é antiqüíssima e, de várias maneiras, percorre toda a história do pensamento. Reaparece, com freqüência, na estética, até as poéticas hodiernas, que impõe à arte tarefas propagandistas, no campo político.

Ora, estas concepções constituem uma confusão e, por isso, uma corrupção dos valores. O esteticismo, certamente, corrompe a ação e o pensamento, porque atribui à conduta da vida e à busca do verdadeiro, leis e fins que não são próprios de tais atividades; mas acaba também por corromper a arte, já que quem, com a idéia de fazer da vida apenas uma obra de arte, a subtrai da lei moral, que é a única em condições de guiá-la, e subtrai os próprios raciocínios da exigência da verdade, que é a única em condições de orientá-los, torna-se logo ignaro de outros critérios a não ser o mero interesse e o puro capricho; com isto, o valor artístico cede seu lugar a modos de ver puramente econômicos. A concepção moralista e didascálica é uma desvalorização da arte, porque a reduz a mero instrumento para outros fins e a pura "vestimenta" literária. Mas é também uma desvalorização do bem e do verdadeiro, quer porque convida o artista a não cumprir o seu dever para com a arte e a criar uma desordem de valores, quer porque retém o verdadeiro e o bem faltos do atrativo da arte para torná-los toleráveis ao homem.

Contudo, as duas concepções partem, no fundo, da justa exigência de reconhecer possibilidades reais, tais como são, de um lado, o *êxito artístico de operações não artísticas* e, de outro, a *função não artística da arte*. Há, por exemplo, civilizações tão marcadas pelo sentido do belo, que nelas a realização de qualquer valor assume um caráter artístico, a ponto de que ciência e filosofia, política e religião, técnicas e ofícios não podem exercitar-se senão dando lugar a discursos e tratados, cerimônias e ritos, utensílios e instrumentos que são verdadeiras e próprias obras de arte. Eis então o caso de atividades dirigidas a fins não artísticos e que não podem atingir estes fins sem realizar um valor de arte, a ponto de que não é possível valorizá-los na sua específica finalidade, sem ter em conta esta sua íntima necessidade de ter um êxito artístico. Por exemplo, no humanismo, ciência e política não são apreciáveis como tais, a não ser que se tenha em conta o caráter artístico de sua realização, isto é, a consciente intenção de realizá-las como arte. Por outro lado, há civilizações em que a totalidade da vida espiritual é de tal forma unitária e indivisa, e arte, filosofia, religião, política e moral estão tão estreitamente conectadas, que cada obra é a realização de um valor filosófico, político, religioso e artístico, ao mesmo tempo, como a Bíblia, ou os poemas homéricos e as tragédias gregas, ou a *Divina Comédia*. Eis o caso de obras complexas, em que os valores se compenetram a ponto de que nenhum deles é apreciável sem os outros, e em que a arte adquire sentidos que transcendem o seu valor artístico e reveste funções ulteriores, e que não podem estar compreendidas na sua natureza de arte sem esta sua significação e funcionalidade não artística. Fazê-las objeto de uma consideração puramente artística significa não entendê-las nem ao menos como arte; indagar-lhes o significado político, filosófico e religioso sem ter em conta o seu valor de arte quer dizer deixar escapar também esta sua dimensão não artística. Assim, em certos climas culturais, a arte assume função, por exemplo, de filosofia, e a filosofia não se manifesta na sua expressão específica, mas só encontra realização na arte e é ali que há que ser procurada: assim, os romances de Dostoievski são clara filosofia, as pinturas de Bosch, genuína teologia, na sua própria natureza de arte, e a verdadeira filosofia espanhola há que ser procurada não nos cansativos tratados tradicionais, mas na poesia mística, no drama e no romance. Nestes casos, a própria arte é um modo de fazer filosofia e não é compreendida como arte, a não ser que seja considerada nesta sua função não artística. Isto sem levar em conta o fato, que examinaremos em seguida, de que o artista arrasta para a sua arte os seus ideais filosóficos, morais, políticos, religiosos, e, de tal forma deles impregna as suas obras, que estes assumem a função daqueles diversos valores.

Estes casos estariam mal-entendidos e falsificados dentro das categorias do esteticismo, moralismo ou didascalismo, já que neles os valores não estão confundidos: cada um deles é buscado no seu campo, ainda que não consiga realizar-se senão juntamente com os outros ou através deles, e valores artísticos e não artísticos estão de tal modo estreitamente ligados, que é impossível a avaliação específica e a compreensão de uns sem a apreciação própria e a penetração dos outros. Não esteticismo, ou subordinação dos outros valores ao artístico, mas êxito artístico de atividades não artísticas; não didascalismo ou moralismo, ou subordinação do valor artístico aos outros, mas simultaneidade da arte com outros valores, aderência da arte a outros fins, função não artística da arte.

3. **Arte e vida.** Intimamente ligado ao problema precedente está o tão discutido problema das relações entre arte e vida. Por um lado, arte e vida foram, com freqüência, intimamente ligadas e, às vezes, até identificadas. Tem-se dito que a arte acompanha toda a experiência do homem, inseparável das manifestações da vida moral, política, religiosa; que reflete sempre a situação histórica em que se desenvolve, representação fiel da vida humana num momento de seu desenvolvimento; que é ela própria uma forma de vida, a primeira forma do viver humano, a infância da humanidade;

que tem uma missão a cumprir na vida humana, contribuindo para a civilização, para a edificação do *regnum hominis*, para a difusão dos valores especulativos e morais, para a vida política e civil, porque, cônscia das próprias responsabilidades, canta as aspirações do homem, acompanha e decide suas lutas, promove seus ideais, educa seu espírito. Por outro lado, a arte e a vida foram freqüentemente separadas e, às vezes, até contrapostas. A arte foi entendida como uma atividade que sobrevém quando o homem já satisfez suas necessidades econômicas e cognoscitivas, resolveu os seus deveres morais e políticos, que se pode exercitar só depois que o homem construiu a sua civilização, num supremo desinteresse e numa pura inutilidade, como atividade absolutamente gratuita, um fim para si mesma, satisfeita de si e intolerante quanto a funções ulteriores, puro jogo e mero deleite, ao abrigo do tumulto e das lutas da vida; pelo contrário, como evasão da vida, mundo de sonhos, vôo da imaginação, luta contra o real, remédio para a inquieta operosidade humana, triunfo da inatividade, refúgio na pura contemplação, voluntário isolamento das preocupações que afligem a humanidade na realização de seus ideais e no cumprimento de seus deveres.

Como é possível que a uma mesma atividade se atribuam características tão diversas? Por um lado, a arte colabora na operosidade humana e, por outro lado, distancia-se dela na quietude contemplativa, por um lado, a adesão, o empenho, a responsabilidade, por outro lado, o jogo, a evasão, o distanciamento. Com freqüência não se trata senão de uma diferença de poética, isto é, de programas de arte. Há uma arte que quer ser empenhada, militante, *engagé*, que quer enfrentar os problemas vitais de seu tempo, que quer difundir uma determinada concepção religiosa, política, social; e há uma arte que quer ser pura forma, decoração, arabesco, que só visa à poesia pura e à arte pela arte, que, despreocupada dos vastos públicos e dos consensos difundidos, fecha-se na torre de marfim, reservando-se para a degustação de poucos e refinadíssimos entendedores. Mas, freqüentemente, trata-se mesmo de dois modos de conceber a arte. Há quem busque na arte um alimento espiritual completo e, por isso, lhe assinala um campo de ação vasto como a própria vida, complexos conteúdos espirituais e múltiplas funções na vida, e há quem busque na arte o alívio de um instante de pura contemplação e o fascinante deleite do sonho, sendo, por isso, levado a considerá-la apenas como evasão da vida e vôo da fantasia.

Na realidade, nestes casos trata-se da alternada e exclusiva acentuação de dois aspectos que, na arte, são inseparáveis e indivisos. Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. Freqüentemente, assume funções ulteriores na vida humana, sem, por isso, perder a própria natureza. Acolhe em si toda a vida espiritual do seu autor, torna-se realmente vida e razão de vida para o artista, em cuja consciência concreta os valores são indivisos. Por outro lado, a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa ciosa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. Aquelas concepções absolutizam um só dos dois aspectos, descurando o outro. Para afirmar uma arte aderente à vida acaba-se por descurar a especificação da arte, e para afirmar a pura gratuidade da arte, acaba-se por esquecer o quanto ela deve à vida e como pode e deve nela influir. Na realidade, quando se fala de arte empenhada, quer-se aludir ao fato de que como a arte está presente em toda vida do homem, assim toda a vida do homem penetra nela, constituindo-lhe o íntimo conteúdo e, justamente por isso, ela pode tornar-se razão de vida para quem a faz e para quem a goza, e, pela sua intrínseca humanidade, pode exercitar na vida uma grande função: educadora, ou moral, ou científica, ou religiosa, ou política, ou social. E quando se diz que a arte é evasão, jogo, pura gratuidade, quer-se acentuar o próprio ato de especificação da arte, isto é, o ato pelo qual a arte é arte e não outra coisa, suficiente no seu valor de arte. Mas o que importa não esquecer é que os dois aspectos são inseparáveis: se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a *vida* penetra *na arte*, assim a *arte* age *na vida*.

Neste sentido pode-se até dizer que, na arte, empenho e jogo, adesão e distanciamento, responsabilidade e evasão, funcionalidade e gratuidade encontram-se e colaboram entre si, e, se tal colaboração e compatibilidade pode parecer misteriosa, dever-se-á dizer que não é este o único aspecto paradoxal desta atividade que é, certamente, a mais complexa e enigmática das atividades humanas. Justamente na sua especificação, que a lança sobre si própria, a arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercitar uma missão. Nisto consiste aquilo que se costuma chamar a humanidade da arte, e que foi utilmente reivindicada contra as afirmações exclusivas da gratuidade da arte, mas que, por sua vez, converte-se numa negação da arte se não faz caso de sua especificação. Poesia de evasão e arte militante, de fato, só se incluem na arte se participam desta sua natureza dupla, pela qual o puro jogo e o vôo da fantasia não são nunca tão destacados de forma a não arrastar consigo todo um mundo espiritual e um posicionamento concreto em face da vida, e o propósito militante não é bem-sucedido no seu intento a menos que seja seguido por uma via puramente artística.

4. **O problema da autonomia da arte.** Contra as antigas concepções didascálicas, ou moralistas, ou hedonistas da arte, que subordinavam o valor artístico à verdade, ou ao bem, ou ao útil, o pensamento moderno, cioso do valor da arte, tão energicamente reivindicado pelo romantismo e tão obstinadamente reafirmado pelas poéticas da poesia pura e da arte pela arte, elaborou o conceito da *autonomia da arte*, segundo o qual o valor artístico desaparece mal o artista se deixa guiar por intentos especulativos, morais ou utilitários, a menos que o gênio do poeta consiga vencer apesar de suas intenções. A arte exige ser praticada por si própria, bastando o valor da forma para justificá-la, e recusa qualquer contaminação que subordine seu exercício a fins não artísticos. Muito freqüentemente esta autonomia foi entendida como uma verdadeira e própria *independência da arte* relativamente às outras atividades humanas, e até como um isolamento delas. Às vezes, o justo zelo da especificação da arte se acentuou suspeitando das outras atividades, temendo que aliança pudesse significar subordinação, vizinhança, servidão, contemporaneidade, dependência, nó e vínculo. Assim, para manter a arte na sua pureza, acabou-se por relegá-la a uma atmosfera rarefeita, em que se extinguem e esterilizam os conteúdos espirituais, os problemas de pensamento, as preocupações morais, os elementos utilitários. A concepção mais difundida desta independência da arte é aquela que, não negando a relação da arte com os outros valores e as outras atividades espirituais, concebe, todavia, estas últimas como simples matéria do ato criativo e, por isso, como pré-história da arte: dados pré-artísticos, materiais de combustão, ingredientes para se porem no cadinho, elementos que só com o anularem-se contribuem para a realização de um valor de arte. Em suma, antecedentes destinados a resolver-se e dissolver-se na obra, que há que ser considerada unicamente na sua qualidade artística. De modo que, qualquer

outra consideração – especulativa, moral, utilitária ou outra – perturbaria ou comprometeria aquela apreciação estética que ela reclama, exige, e de que, unicamente, está desejosa.

Ora, esta concepção de independência da arte conduz a uma nova negação do valor artístico, ainda mais dramática e definitiva do que a concepção da sua heteronomia. Se de um lado a arte é negada quando se torna propaganda, ou pregação, ou lenocínio, de outro lado a arte é não menos negada quando, privada de sentidos, ou referências, ou finalidades éticas, teóricas, espirituais, reduz-se a um puro jogo técnico, ou é vista num valor artístico exclusivo e absoluto. Pecam contra a arte quer o estético que subordina o valor artístico aos outros, concebendo a arte como instrumental ou utilizável, ou mesmo o isola completamente dos outros, confinando a arte num absoluto imaginário, quer o artista que se reduz a fazer propaganda, ou pregação, ou lisonjas, ou mesmo se fecha num exercício meramente formal, quer o leitor que trata um texto de arte da mesma forma que um discurso destinado exclusivamente a comunicar idéias, ou recomendar preceitos morais, ou fornecer divertimento, ou mesmo que não saiba discernir, até nos lineamentos mais abstratos de uma obra, a presença eficaz de um modo de viver, sentir, pensar, quer o crítico que subordine o próprio juízo e a própria interpretação à aprovação ou reprovação de certos valores espirituais, filosóficos ou políticos ou religiosos, ou de certos fins práticos, éticos ou econômicos que ele veja presentes ou ausentes nas obras que examina, ou mesmo exija das obras de arte enquanto tais uma completa neutralidade espiritual, prescindindo totalmente, na sua interpretação e avaliação, dos valores não artísticos nelas presentes e operantes e das funções não artísticas que delas se irradiam.

Se, pelo contrário, autonomia da arte é entendida como a própria *especificação da arte*, isto é, o ato com o qual ela se afirma como atividade diversa das outras, dando-se a própria lei e recusando subordinar-se a fins diversos, satisfazem-se as exigências opostas, isto é, entende-se como a arte se afirma na própria *suficiência* sem, por isso, reivindicar uma *independência* impossível ou cair num absurdo isolamento, e como pode desenvolver a mais variada e multíplice *funcionalidade* sem, por isso, rebaixar-se à subordinação ou negar-se na *heteronomia*. Efetivamente, é em virtude daquele ato que a arte, precisamente enquanto se garante no próprio valor, acolhe em si a totalidade dos valores espirituais, de modo que esta plenitude de significados e de funções se irradia de sua própria realidade de arte. Em suma, a arte se especifica com um ato que a insere no próprio coração da realidade, num nível em que a própria distinção das atividades espirituais cessa de prevalecer, para ceder seu lugar a uma cumplicidade originária e fontal, onde os valores mais diversos se aliam e, mutuamente, se potenciam.

Por um lado, portanto, a própria *suficiência* da arte implica uma *funcionalidade* sua: na arte, precisamente através do ato que a especifica, derrama-se a vida inteira, com todos os seus valores e todas as suas atividades, cada uma das quais mantém intacta a própria natureza, muito vivas as próprias pretensões, ativos os próprios significados. Se a obra de arte *não aceita valer senão* como forma, isto não significa que ela *se reduz a ser* somente forma: ela é, ao mesmo tempo, uma *forma* e um *mundo*; uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. Como acertadamente diz Dewey, *a arte é sempre mais que arte*: pela multiplicidade dos atos, desígnios e fins do homem, ela é sempre ao mesmo tempo profissão de pensamento, ato de fé, aspiração política, ato prático, oferta de utilidade, seja espiritual ou material. Ao fazer arte, o artista não só não renuncia à própria concepção do mundo, às próprias convicções morais, aos próprios intentos utilitários, mas ainda os introduz, implícita ou explicitamente na própria obra, onde eles vêm assumidos sem serem negados; se a obra é bem-sucedida, sua própria presença se converte numa contribuição ativa e intencional ao seu valor artístico e a própria avaliação da obra exige que se os tenha em conta. Além disso, a arte não consegue ser tal sem a confluência dos outros valores nela, sem sua contribuição e apoio, de modo que dela emana uma multiplicidade de significados espirituais e se anuncia uma variedade de funções humanas. A realização do valor artístico não é possível senão através de um ato humano, que nele condensa aquela plenitude de significados com que a obra age no mundo e suscita ressonâncias nos mais diversos campos e nas mais variadas atividades, e pelo qual o interesse despertado pela arte não é apenas uma questão de gosto, mas uma satisfação completa das mais diversas exigências humanas. Uma vez que os diversos valores contribuíram para a realização do valor artístico sem se dissolverem nele ou se anularem, e ainda, alimentando-o e revigorando-o, faz parte da própria qualidade artística da obra esta sua diversa funcionalidade humana, pela qual a fruição da obra não só não é perturbada por apreciações de outra natureza ou pela própria utilização, mas as inclui e incorpora.

Desta forma, seria absurdo dizer que a *Divina Comédia* consegue ser poesia *apesar* da intenção explícita de Dante de exercer, através dela, uma missão moral. Seria muito menos absurdo dizer que ela é poesia justamente *por* isso, porque essa intenção moral não é fim extrínseco, mas sim imanente da obra, enquanto tendo sido ponto de partida, esteio impregnado de poesia, assim é também seu significado, sua função, seu êxito. E o *Paraíso* é poesia não *apesar* da filosofia ou da teologia, mas precisamente na medida em que a filosofia e a teologia, *permanecendo tais na sua natureza específica*, são estímulo e ocasião de arte ou fazem-se, elas próprias, poesia. E a possibilidade de interpretar como filosofia os romances de Dostoievski não prejudica em nada o seu valor artístico, pois que, antes, ele depende disso. E quem se servisse de uma poesia de São João da Cruz como prece só veria aumentada, potenciada e prolongada a apreciação estética que dela faz. E quem vibrasse de amor patriótico com a leitura dos vates nacionais, poderia precisamente encontrar neste seu sentimento a concretização da sua fruição artística.

Por outro lado, a *funcionalidade* da arte irradia da sua própria *suficiência*. A arte pode ter fins e assumir funções não artísticas somente através de sua inviolada realidade artística. Na arte a forma não é forma senão é ao mesmo tempo um mundo, e um mundo não é tal sem ser, ao mesmo tempo, forma. Isto significa que, como o ato com o qual a arte se especifica faz convergir para ela toda a vida de onde jorra, todo o mundo espiritual do artista, com todos os valores que ele contém e diversamente ordena e persegue, e, por isso, com todas as ressonâncias que a arte de tal modo acaba por despertar e as funções que ela vem a exercitar, assim a vida, o pensamento, as convicções e os valores não artísticos penetrados na obra estão nela presentes só como termos de arte (mas não por isso alterados na sua específica natureza), e as funções não artísticas exercidas pela obra emanam unicamente de sua mesma realidade de arte. Um anticrocianismo demasiado fácil é o daqueles que, intolerantes com respeito à afirmação crociana da autonomia da arte, limitam-se a subvertê-la, mostrando-se dispostos a sacrificar o valor artístico a outros valores, especialmente aos políticos e sociais. É necessário dar-se conta de que o conceito de autonomia da arte, quando corretamente entendido, é totalmente compatível com o ideal e o programa de uma arte nutrida de humanidade e capaz de desempenhar outras funções, já que as especificações da arte garantem, ao mesmo tempo, sua funcionalidade e suficiência, no sentido de que se a vida penetra na arte, nela penetra precisamente sob a forma de arte, e se a arte tem de exercitar funções não artísticas, nelas deve triunfar exatamente enquanto arte. E se o interesse despertado pela arte não é apenas uma questão de gosto, mas sobretudo questão de humanidade, o interesse total despertado pela arte está, justamente, incluído na mesma aprovação dada ao valor artístico, que assim adquire o sentido de uma satisfação espiritual completa.

5. **Arte e filosofia.** Há muita desconfiança com relação à filosofia na arte. Teme-se que a autonomia da arte seja por ela comprometida e a arte desapareça. Pensa-se que o frio rigor especulativo da filosofia está em contraste com a comovida vibração da poesia. Isto significa ignorar as características do pensamento filosófico. Há, na filosofia, aspectos que, convenientemente acentuados, fazem de uma meditação filosófica poesia pura e genuína, a ponto de ser impossível apreciar seu valor especulativo, prescindindo desta sua realidade de arte. A busca e a discussão da verdade, o pensamento como experiência pessoal, a vivacidade da fantasia que deve estar na base do pensamento filosófico: eis tantos aspectos da filosofia que, se levados a uma certa evidência, podem conferir-lhe um êxito artístico e conseguir confiar a verdade mais à expressão insubstituível da poesia do que à enunciação precisa do raciocínio. Eis o movimento da busca a tornar-se realidade dramática nos diálogos de Platão e ânsia de verdade nos apontamentos de Pascal; eis a existência pessoal a tornar-se identidade absoluta entre arte e filosofia em Kierkegaard e Nietzsche; eis a própria fantasia filosófica a desbridar-se nas exuberâncias estilísticas de Giordano Bruno e "fulgurar nas agudezas" de Vico. Além disso, há uma arte de filosofar, uma formatividade intrínseca à própria filosofia; excitá-la conscientemente significa olhar para a essencialidade da expressão, para a funcionalidade do

raciocínio, para a coerência do sistema. De modo que o próprio rigor especulativo se torna obra literária e, em certos casos, até realidade de poesia.

Desconhecendo estas grandes possibilidades artísticas da filosofia, insiste-se em dizer que a filosofia só é compatível com a arte quando se torna pura imagem e quando se resolve em canto que exprime o sentimento da verdade mais do que a verdade. E costuma-se dizer que assim como a filosofia destrói a poesia, também as idéias fazem falir um romance: seria preciso que a idéia se resolvesse em ação e que esta se desenvolvesse sem ter o ar de significar alguma coisa. Tudo isto será conforme a um determinado gosto e a determinadas poéticas, e terá sido muitas vezes realizado na história da literatura, mas não pode pretender valer de modo absoluto. Se fosse assim, Dante não teria composto nunca a *Divina Comédia* e Dostoievski nunca teria escrito os seus romances. Não se deve limitar a presença da filosofia na poesia àquilo que se soube encarnar em imagem. A filosofia, mesmo na sua formulação mais técnica e precisa, nua na sua funcionalidade e essencialidade, pode, em determinadas circunstancias, *contribuir* para a poesia, e até *ser* ela própria poesia. Além do mais, nem sempre a imagem resolve completamente em si o conceito; com freqüência, pretende justamente evocá-lo na sua realidade especulativa, como no símbolo. Não entenderia nada da pintura de Bosch quem se limitasse a considerar seus quadros como superfícies coloridas, ou exigisse que o sentido oculto resultasse do literal, não levando em conta o seu fundamental simbolismo. Por fim, não é pelo fato de que certos romances de tese sejam falidos que é preciso dizer que a tese mata a arte: nas mãos de um grande artista, a tese torna-se arte, porque a sua própria arte é uma tese. As maiores obras de todos os tempos são, no fundo, obras de tese: inspiradas por uma espiritualidade completa e complexa, nutridas de pensamento, moralidade,

experiência e ideal, querem "ensinar" alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir ao aprimoramento da humanidade.

Assim como caiu o velho preconceito de que bastava "versificar" um sistema filosófico para traduzir o pensamento em poesia, deve cair a idéia de que a filosofia destrói a arte se não é resolvida em imagem ou em ação. Este é um preconceito tão tolo quanto o primeiro. A filosofia pode estar presente como tal na obra literária e contribuir com esta sua *explícita* presença para o valor artístico da mesma. Naturalmente, há depois uma presença implícita, não menos eficaz e profunda, e é aquela pela qual *tudo* na obra, mesmo a mínima inflexão estilística, é significante, revela a espiritualidade do autor e, por isso, também o seu modo de pensar, a sua *Weltanschauung*, a sua filosofia.

6. **Arte e moralidade.** À *vexata quaestio* das relações entre arte e moralidade costumam-se dar duas soluções correntes: há quem diga que a arte, de per si, não é nem moral nem imoral, porque as duas esferas são completamente distintas e pô-las em relação seria como perguntar-se se a geometria é moral ou imoral, coisa evidentemente absurda. Há quem diga que não é possível uma divergência de valores e, por isso, a arte, se é verdadeiramente arte, não é nem pode ser imoral, e o próprio êxito artístico resgata qualquer eventual deficiência moral. A primeira solução é, evidentemente, abstrata, e acaba por conceber a distinção das atividades como uma separação entre elas. Na prática do atuar humano as atividades conectam-se inseparavelmente umas às outras e, numa atividade tão "pessoal" e também "total" como a arte, que exige um empenho de toda a espiritualidade da pessoa, não é pensável uma neutralidade moral como na ciência, que quer ser pura objetividade impessoal. A segunda solução leva ao perigo de considerar o valor moral como crité-

rio do artístico, no sentido de que se a verdadeira arte não é nem pode ser imoral, podemos ser tentados a dizer que onde houver imoralidade não pode haver arte. Não obstante as conseqüências extremas, abstração de um lado e moralismo do outro, estas duas soluções revelam duas exigências que, precisamente, reclamam satisfação. A primeira solução lembra, utilmente, que a arte não depende da moralidade. Longe de tirar daí a conseqüência de que a arte não é nem moral nem imoral, trata-se de, coerentemente, deduzir que a arte pode ser moral ou imoral. Há uma arte prenhe de sentidos morais, de preocupações éticas, de ensinamentos práticos, e há uma arte que, do ponto de vista de uma espiritualidade nutrida de moralidade, pode aparecer, justamente na sua consistência artística, profundamente imoral, sem por isso deixar de ser arte. A segunda solução remete a um necessário condicionamento moral da arte. E, de fato, há uma moralidade intrínseca e constitutiva do fato artístico, que é a responsabilidade com a qual o artista escolhe a arte, para si, como uma tarefa, o empenho e a dedicação com que a realiza e os deveres inerentes a esta mesma atividade. Todas estas são condições para o próprio êxito artístico.

A justa idéia de que a arte fica comprometida por uma doutrinação moral explícita muitas vezes degenera no temor de que a presença de intenções morais seja, de per si, prejudicial à arte. No caso de intervenção de propósitos morais, ou aspirações religiosas, ou preocupações políticas, se o artista consegue fazer arte genuína, chega-se ao ponto de dizer que isto acontece "contra" ou "apesar" de seu desígnio. Quem raciocina (ou desatina) assim, esquece que, numa pessoa cuja espiritualidade está marcada de sensos morais, de espírito religioso, de paixão política, a arte *só* pode ser arte *se* é arte moral, religiosa, política, porque não é arte aquela que não sabe transformar em energia formante, em conteúdos de arte, em valores estilísticos, a concreta espiritualidade do artista. Não entenderá nada daquela arte o crítico que não souber vê-la nutrida e exaltada – não esmagada ou oprimida – pelos sentidos e desígnios morais, religiosos e políticos que ela contém e também não encontrará o modo pelo qual a apreciação de tais valores pode contribuir ao julgamento do valor artístico da obra, sem subordinar este àqueles e sem anular aqueles neste.

Quem, pois, sob o pretexto de que a arte resgata qualquer imoralidade, se sentisse autorizado a ridicularizar as censuras que, no campo ético, se dirigem a obras de inspiração completamente outra que moral, cairia na mesma parcialidade unilateral de quem considerasse suficiente tal censurabilidade para minimizar o valor artístico da obra. Os campos não se confundem: há obras de arte que, à parte o necessário condicionamento moral da arte, podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda a sua arte para justificar, *em campo ético*, a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar, *em campo artístico*, o seu valor de arte.

7. **A arte sacra.** Os rígidos guardiães da autonomia da arte podem afirmar que a arte não tem adjetivos e que, por isso, a arte sacra, quando é bem-sucedida, deve ser considerada do mesmo modo que qualquer outra forma de arte, senão com certeza a presença de um desígnio religioso e de uma finalidade de culto compromete sua autonomia e a vota, seguramente, ao insucesso artístico. É certo que acontecem os casos em que a assim chamada arte sacra é arte sem ser sacra ou é sacra sem ser arte. Por um lado, pode ocorrer que o assunto religioso e a finalidade de culto venham esmagados por uma inspiração profana e, por outro lado, pode ocorrer que a obra seja muito funcional do ponto de vista das exigências do culto, sem, no entanto, elevar-se ao nível da arte. Mas, destas óbvias constatações à conclusão de que a arte sacra é impossível, há muita distância. O problema da arte

sacra só pode ser resolvido tão despachadamente por quem, insensível à experiência religiosa, considera a religião como coisa de outros tempos e, por isso, incapaz, hoje, de ser verdadeiramente uma fonte de inspiração.

A arte pode ser sacra apenas sob duas condições: em primeiro lugar, deve ter uma inspiração religiosa e, em segundo lugar, deve obedecer a prescrições eclesiásticas relativas às exigências do culto. No que diz respeito à primeira condição, é evidente que a religiosidade da arte é dada mais pelo espírito que anima a representação e move o tratamento do que pelos assuntos representados ou tratados. A edificação religiosa que daí deriva provém mais desta inspiração toda exteriorizada em realidade de arte que dos significados evocados pelos assuntos e argumentos. A arte sacra é *verdadeiramente* religiosa se a espiritualidade que nela se encarna está intimamente invadida de fé e de experiência religiosa. É arte *somente* se é a arte própria de uma espiritualidade de tal gênero, a ponto de, justamente para apreciar seu valor de arte, ser necessário penetrar sua inspiração religiosa. Pode parecer que só a primeira condição esteja em condições de resolver-se em arte, no sentido de que está em condições de interiorizar-se até tornar-se, de fato, inspiração e motivo. Mas, na realidade, também a segunda condição, que parece introduzir uma função não artística e uma finalidade puramente externa, pode e deve interiorizar-se até tornar-se essencial à própria arte. Apenas nestas condições a arte sacra é verdadeiramente arte no próprio ato com que desempenha os seus fins de culto. Naturalmente, isto depende do artista e de seu gênio. É fácil ver que as exigências do culto e as limitações que ele impõe não limitam a liberdade do artista mais do que o arquiteto é limitado pelas proporções assinaladas ao seu edifício e à destinação a que deverá servir. Ainda, ao verdadeiro artista, este tipo de limitação, em vez de obstáculo ou impedimento, torna-se ocasião, estímulo, sugestão, possibilidade. Assim interiorizadas e tornadas partes integrantes da própria inspiração, as duas condições são muito mais vizinhas do que parece à primeira vista. A segunda condição acaba por assimilar-se e identificar-se à primeira, já que, por um lado, a religiosidade inclui o senso de liturgia, do culto, da igreja, da prece, e, por outro lado, todas estas coisas adquirem seu verdadeiro significado somente se incluídas na intimidade da experiência religiosa.

Pode acontecer que certas prescrições inerentes ao culto permaneçam ancoradas a uma sensibilidade passada, ou que um gosto renovado fique limitado a pouquíssimos estratos da população religiosa. Em tais casos, é difícil obter a unanimidade. No primeiro, impõe-se uma renovação e a atualização das prescrições, o que, longe de ser um dado extrínseco à arte, pode justamente ser a condição de uma renovação da arte sacra, criando o ambiente propício para a manifestação de uma nova espiritualidade. No segundo caso, é compreensível que as prescrições sejam mais exigentes para quem está em condições de compreender mais e lhes solicita mais do que à massa dos fiéis. Naturalmente, é *impossível* chamar de arte um produto adocicado e industrial, e é também *dificílimo* chamá-lo de sacro, distante como está de toda intimidade quer religiosa, quer artística. Somente o fervor religioso do fiel pode conferir-lhe um caráter que ele, de per si, não tem; afora esta condição, puramente subjetiva, pode-se chegar a dizer que a arte sacra, se não consegue ser arte, nem ao menos consegue ser verdadeiramente sacra.

8. **Arte e utilidade.** Sobre este problema discorrem as duas teses extremas da inconciliabilidade entre beleza e utilidade de um lado e beleza como pura funcionalidade do outro. Por um lado, há quem negue qualquer relação entre utilidade e beleza, concebendo-as de modo a se excluírem mutuamente e a crescerem em medida inversamente propor-

cional. Por outro lado, há quem só vê beleza na pura funcionalidade, reduzida à sua essência. Deixando de lado os exageros, é claro que, de um lado, a mera utilização – intolerante para com a pausa contemplativa e impaciente por atingir o objetivo – tende, de per si, a ultrapassar o momento estético; de outro lado, a pura funcionalidade é certamente beleza, porque a perfeita adequação de um objeto ao fim tem, indubitavelmente, o caráter de um triunfo exemplar.

Mas o problema é complicado pelos rigoristas da autonomia da arte, aos quais a presença de um desígnio econômico ou utilitário na obra parece comprometer irremediavelmente o seu valor artístico. Ora, contra estas abstrações é necessário reivindicar a possibilidade de que uma obra se mostre aderente a um objetivo e adaptada a uma destinação sem, por isso, sofrer menoscabo na sua qualidade artística, já que esta se adequa àquela finalidade justamente na sua realidade de arte. Tal é o caso, por exemplo, de uma obra, ou de arquitetura, em que o objetivo parenético do discurso e a destinação do edifício estão assumidos de tal forma *dentro* da operação do artista, como seu estímulo, impulso, ocasião e como seu sustento, sugestão e guia, que eles, longe de serem anulados ou esmagados pela exuberância e gratuidade da arte, são realizados no próprio ato que realiza a arte. De modo que arte e utilidade, beleza e funcionalidade nascem *juntos*, inseparáveis e coessenciais, e a mesma arte desempenha uma função utilitária, e a própria finalidade econômica transparece de uma pura forma. Então o julgamento estético só é possível através do utilitário, e a utilização não é completa se não vem acompanhada da satisfação estética; em suma, a fruição alcança a sua plenitude apenas na inseparável duplicidade dos aspectos estéticos e econômico.

Capítulo IV
Conteúdo e forma

1. **Diversos significados dos termos "forma" e "conteúdo".** Intimamente ligada aos problemas precedentes está a secular questão das relações entre forma e conteúdo. Se a arte tem uma dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, e alcança ter também finalidade e funções não artísticas mas sempre inscritas na vida espiritual do homem, isto é porque ela *contém* a vida de onde emerge. E aquilo por que a arte se distingue das outras atividades é a elaboração destes conteúdos; não tanto o "quê" mas antes o "como", isto é, precisamente, a *forma*, como quer que esta seja entendida: o estado final e conclusivo da arte, a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a autosuficiência da obra.

Na história da estética, o significado destes dois termos é muito diverso. Por longo tempo o conteúdo foi visto no simples *assunto* ou argumento tratado, que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado. Paralelamente a esta concepção, a forma era vista na *perfeição exterior* da obra, isto é, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria tratar um determinado argumento, isto é, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, porventura, tenham os mesmos conteúdos.

Esta era a teoria do "ornato", que reduz a arte a uma veste exterior, a um exercício técnico, a uma questão de preceituário e que concebe a união de forma e conteúdo como uma *junção*: a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, por isso, permanecendo-lhe exterior; o assunto poderia ser tratado de modo não artístico e a forma artística é um ornamento que o embeleza.

Quando se viu que o assunto poderia ser pouco mais que um pretexto, muito diferente da inspiração real da obra e, freqüentemente, em contraste com o seu íntimo significado, passou-se a ver o conteúdo no *tema* ou motivo, entendido sobretudo como sentimento inspirador: a reação sentimental que acompanha um determinado argumento, ou o sentimento profundo que diverge do argumento tratado na superfície, ou a emoção cantada de per si e tornada, ela própria, argumento, como um movimento de amor, ou de nostalgia, ou de desejo, ou de melancolia, ou de dor – em todo caso, uma inflexão particular daquele mundo de impressões, afetos, recordações, ilusões, aspirações, esperanças, sonhos, que constituem a vida emotiva do homem. Paralelamente a esta concepção "mais profunda" do conteúdo elaborou-se uma concepção "menos extrínseca" da forma, reconhecida agora naquela *inteireza da expressão*, pela qual a obra diz tudo quanto tem de dizer, sem deixar nada de não feito ou de inexpresso, sem remeter a outro para ser compreendida e penetrada e sem que seja necessária a intervenção do autor para explicar-lhe o sentido e o valor, de modo que, tendo tudo aquilo quanto deve ter – nada de mais e nada de menos – pode, enfim, viver por conta própria.

Forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo. Analisando bem, nesta concepção a *inseparabilidade de forma e conteúdo* é afirmada *do ponto de vista do conteúdo*: fazer arte significa "formar" conteúdos espirituais, dar uma "configuração" à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos. Isto quer dizer sublinhar, antes de tudo, o fato de que o conteúdo se dá a *própria forma*, aquela forma que não pode ser senão sua, insistir, sobretudo, no caráter formante dos valores espirituais, ver na arte, antes de mais nada, o resultado de uma vontade expressiva. Esta concepção encerra o perigo, explicitado em algumas teorias, particularmente na estética crociana, de desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte: a forma pode ser uma imagem puramente interior, não realizada num objeto real, e quando um artista encontra seu próprio caminho, isto não acontece porque ele enfrenta problemas técnicos ou tenta resolver dificuldades formais, ou se exercita numa determinada linguagem artística, mas só e sempre por uma íntima vontade expressiva.

Quando se conseguiu iluminar o substrato material e o aspecto sensível da obra de arte, a forma foi entendida como o resultado da formação de uma matéria, da produção de um objeto físico, como *matéria formada*, isto é , como uma configuração conseguida de palavras, sons, cores, pedras ou qualquer outra coisa. E, paralelamente, reparando no fato de que nem sempre as obras de arte representam objetos ou exprimem sentimentos, porque nenhum objeto real ou possível e nenhum sentimento determinado está contido num arabesco, numa música abstrata, numa obra arquitetônica que, não obstante, têm um significado humano e uma ressonância espiritual, procurou-se o conteúdo a um nível mais profundo e num campo mais vasto e encontrou-se o "mundo" do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção do mundo e seu posicionamento frente à vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, as idéias, os pensamentos, os juízos que formula na sua mente, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as crenças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade*.

Também aqui conteúdo e forma são vistos na sua inseparabilidade. De fato, nesta perspectiva, a espiritualidade do artista coincide com a matéria por ele formada, no sentido de que sua operação tem um insuprimível caráter de personalidade, que arrasta para a obra, como matéria formada, todo o seu mundo interior. Mas aqui, analisando bem, a *inseparabilidade de forma e contondo é afirmada do ponto de vista da forma*: fazer arte quer dizer não tanto dar forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material, e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva.

2. **Estética da forma e estética do conteúdo.** Delineia-se assim uma oposição entre a acentuação da forma e a acentuação do conteúdo, oposição que vai desde a rudimentar antítese entre um grosseiro conteudismo e um declarado formalismo até as mais complexas concepções que, pondo-se de acordo quanto à base da inseparabilidade de forma e conteúdo, divergem, no entanto, quanto ao ponto de vista adotado, que é ora o do conteúdo, ora o da forma.

A oposição é, presentemente, mais que secular. Ao lado do conteudismo de Herder, que vê na poesia não o culto douto e refinado dos valores estilísticos, mas a expressão imediata e fremente dos sentimentos e da concreta humanidade, encontramos o formalismo de Kant, que concebe a beleza como uma finalidade sem fim, somente formal, independente de qualquer referência aos outros valores, perturbada pela intervenção do conhecimento ou da existência, da moralidade ou da utilidade. Ao lado do conteudismo de Hegel, que concebe a arte como "espiritualidade formada" e como "representação sensível da Idéia" e como "primeira forma do Espírito absoluto", isto é, que confere à arte a função de representar em formas sensíveis a própria Idéia num supremo grau de seu desenvolvimento ideal e histórico, quando está por possuir-se acabadamente na autoconsciência do Espírito absoluto, e do conteudismo de Schopenhauer, que assinala à arte a tarefa de conhecer, além das representações subjetivas ligadas à vontade, as idéias universais, que são objeto de pura contemplação, e de representá-las de forma sensível e individual, isto é, de objetivar a própria Vontade em que consiste a essência íntima do real, está o formalismo de Herbart, que, cansado da dimensão metafísica assinalada à arte pelos mestres do romantismo, afirma que a beleza só significa e exprime a si mesma, e, longe de estar intimamente ligada a conteúdos, consiste apenas em relações e, por isso, na arte o sentimento é irrelevante.

Ao lado do conteudismo dos positivistas que, como Taine, consideram a arte produto do ambiente, dos historicistas que, como Dilthey, a interpretam como manifestação do espírito dos povos e das épocas, dos socialistas que, como Proudhon e Marx, assinalam-lhe uma missão social ou consideram-na como representação da realidade, ou daqueles que, como Guyau e por outro lado Nietzsche, vêem-na como suprema manifestação e exaltação de vida, ou dos psicanalistas que nela vêem um caso de sublimação dos instintos, está o formalismo evocado pelas várias poéticas da arte pela arte e da poesia pura, de Poe e Flaubert e a Wilde, os quais, ciosos da autonomia da arte, vêem-na comprometida por toda preocupação de conteúdo e de finalidade não artísticos, a ponto de recomendarem a indiferença do conteúdo e a ausência do assunto para firmarem-se sobre o puro estilo; e o dos teóricos da pura visibilidade nas artes figurativas, de

Fiedler a Wölfflin, a Fry e a Berenson, que reconduzem a arte à objetividade essencial, tal qual se oferece à pura visão, isto é, aos puros valores pictóricos, independentemente de seus significados, às simples combinações de linhas e cores, e distinguem a pura visibilidade do sentimento, a objetividade da representação, o decorativo do ilustrativo; e o das análogas considerações, feitas por Hanslick no campo musical.

Com o correr do tempo, as posições opostas foram se refinando cada vez mais, procurando levar em conta umas às outras, a ponto de hoje ser difícil estabelecer se, por exemplo, Croce ou Dewey são mais conteudistas ou mais formalistas. Hoje a oposição entre as duas correntes poderia ser representada, de um lado, pela escola semântica, que se preocupa com esclarecer o que a arte significa e quer dizer, e atribui às obras de arte características senão referenciais, denotativas, representativas, pelo menos emotivas, conotativas, presentativas, e, de outro lado, por todas as correntes que insistem em afirmar que a arte não "quer dizer" nada, mas é, essencialmente, produção de objetos.

3. **Intimismo e tecnicismo: formação do conteúdo e formação da matéria.** O problema representado por esta secular oposição e pelos dilemas que dela derivam é apaixonante e é um dos mais sentidos pelo nosso tempo, que é igualmente sensível ao significado humano da arte e aos puros valores estilísticos. É evidente que não se sai da antítese senão afirmando a inseparabilidade de forma e conteúdo; mas a antítese parece ressurgir, conforme esta inseparabilidade venha afirmada, como vimos, ou do ponto de vista do conteúdo ou do ponto de vista da forma. A menos que, examinando bem, esta não seja uma antítese: afirmar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, de preferência ao do conteúdo, pode parecer uma simples reviravolta da tese, que dá lugar a uma concepção igualmente unilateral, mas no fundo se trata de uma feliz integração, porque o oposto que faz *pendant* àquela doutrina é, antes, o "tecnicismo".

Para esclarecer os termos da questão é bom recordar que a operação artística implica dois processos: um processo de *formação de conteúdo* e um processo de *formação de matéria*, uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma. Qual a relação entre os dois processos? Há quem sacrifique um ao outro. Por exemplo, uma concepção romântica como a crociana considera irrelevante, extrínseco, secundário o processo de formação da matéria: a arte é expressão, isto é, formação de um conteúdo; a formação da matéria é comunicação, que pode exercer-se ou não se exercer e, em todo caso, é ato prático, não artístico. Há, pelo contrário, quem faça consistir a arte em meros valores formais, desvalorizando todo significado expressivo como secundário, pré-artístico, periférico: a arte é fazer, construir, compor, produzir, isto é, formar uma matéria. Há quem veja na obra de arte uma forma primária e uma forma secundária: a primeira é configuração de um material sensível, enquanto a segunda é configuração de um contexto de significados. Quando esta linguagem não for devida a simples excessos verbais, imputáveis à vivacidade de uma reação polêmica, mas deva ser tomada ao pé da letra, podemos dizer que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria forma de tecnicismo. Produz-se então uma antítese entre *intimismo* e *tecnicismo*: naquele se reduz o fazer ao exprimir e neste o exprimir ao fazer; naquele se afirma que não há outra produtividade artística senão a figuração interior do sentimento, neste se termina por sustentar que a expressividade da arte é a de toda produção, até a do mero ofício.

Se, pelo contrário, se afirmar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, vê-se como os dois processos são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem. Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo. Portanto, só esta doutrina está em condições de mediar a antítese entre intimismo e tecnicismo, porque somente ela ultrapassa a divisão entre conteudismo e formalismo.

4. **Unidade de forma e conteúdo: humanidade e estilo.** Efetivamente, então se compreende o modo como a personalidade e a espiritualidade do artista se torna conteúdo de arte, a ponto de a forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele. Colocada sob o signo da arte, a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, *estilo*. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o "gesto" do fazer, o "estilo", que introduz na obra toda a espiritualidade do artista e aí a entrega, de modo tão eloqüente e definitivo, que a respeito da espiritualidade do autor é bem mais reveladora a sua obra do que qualquer documento ou confissão ou testemunho direto sobre sua vida, e com freqüência é mais significativa a menor inflexão formal do que os próprios aspectos semânticos ou "referenciais" da obra, os argumentos dela e, às vezes, até os seus temas, que, de resto, são reveladores, significativos e expressivos enquanto elementos do próprio "estilo". Aquele objeto físico e sensível que é a obra de arte foi formado por uma série de gestos que eram esta mesma sensibilidade toda tornada modo de formar, e, por isso, agora a contém, denuncia, declara, revela, exprime. Nesta perspectiva, portanto, se a *forma* é uma *matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*: o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatilizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma pura forma, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e de significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das idéias aos valores formais, todos igualmente resultantes dos gestos operativos do estilo.

É justamente neste ponto que aparece muito clara a diferença entre a concepção presente e a precedente. Naquela, a arte é entendida como formação de um conteúdo, nesta, antes de tudo, como formação de uma matéria; naquela, o conteúdo forma-se a si mesmo, dando-se, por si mesmo, a própria forma; nesta, o conteúdo forma uma matéria, fazendo-se energia formante e gesto operativo; naquela, a passagem conteúdo-forma ignora a matéria, enquanto nesta o processo matéria-forma exige a intervenção do conteúdo; naquela, há absoluta prioridade dos motivos expressivos sobre os problemas técnicos, enquanto nesta ambos se equivalem, podendo-se, indiferentemente, partir de uns para chegar aos outros e vice-versa.

E é também este o ponto em que se vê como nem ao menos se trata de *inseparabilidade de forma e conteúdo*, porque entre a espiritualidade do artista e o seu modo de formar há, precisamente, *identidade*, *e* assim a própria matéria formada é, de per si, conteúdo expresso. Como o modo de formar do artista é a sua própria espiritualidade, traduzida em termos operativos e tornada gesto do fazer, assim não é mais possível separar a consideração dos valores formais da consideração do significado espiritual e vice-versa. Espiritualidade e modo de formar, isto é, *humanidade* e *estilo* se identificam: na atividade artística, exprimir e fazer, dizer e produzir são a mesma coisa. O artista não tem outro modo de exprimir senão o produzir e não diz senão fazendo: a sua espiritualidade é gesto formante. O exprimir e o dizer que não se resolvem no fazer não são atividade artística, nem pertencem ao conteúdo da arte; e o fazer que não seja ao mesmo tempo um dizer não atinge a arte, mas permanece confinado no ofício. Precisamente por isso, na obra, fisicidade e espiritualidade, significado e existência coincidem: na obra de arte, ser e dizer, corpo e espírito são a mesma coisa. A obra não diz senão o que ela é, e o seu próprio ser é um dizer: só a sua presença é um significado. Ela não é sinal que remete a outra coisa, nem símbolo de um significado que a transcende ou nela se encarna, nem invólucro de uma alma íntima e escondida, mas a sua realidade espiritual coincide, sem resíduo, com o seu corpo físico: não que nele se resolva ou se anule, mas entrega-se a ele identificando-se-lhe e exige ser vista apenas nele, de modo que apenas ele fala a linguagem da arte, e se pode dizer que ele, na obra de arte, é *tudo*. Como fazer arte significa transformar o dizer e o exprimir no fazer, assim ler a obra de arte significa fazer falar o seu próprio rosto físico. Do mesmo modo como um exprimir que não se apresente *como* fazer não é artístico, assim um significado que não *seja* sinal físico não pertence à obra.

Aqui, verdadeiramente, a inseparabilidade entre conteúdo e forma é absoluta, porque é identidade: identidade de conteúdo espiritual e matéria formada, de espírito e estilo, de personalidade e atividade formante, de expressão e produção, de espiritualidade e fisicidade, de significado e existência. Olhar para os valores formais prescindindo do conteúdo significa querer separar a atividade artística do seu insuprimível caráter de personalidade; deter-se apenas nos conteúdos significa esquecer que na arte a espiritualidade

está presente só como energia formante e gesto criador. Num e noutro caso ocorre uma degradação da forma ou do conteúdo, a primeira anquilosada em abstratos e imóveis elementos formais, o segundo enrijecido num simples assunto ou argumento: perde-se o dinamismo da criação artística e a vida da obra de arte. A arte só é eloqüente quando os processos conteúdo-forma e matéria-forma coincidem. Decerto, quem separa um processo do outro encontra-se, depois, obrigado a estabelecer uma hierarquia entre eles, o que conduz naturalmente a antepor a espiritualidade à fisicidade e, por isso, a expressão à produção, como sucede nas doutrinas que reservam a arte à pura interioridade. Então é natural que, contra este excesso, que torna vão o aspecto sensível da arte, haja quem, com inflexão talvez demasiado polêmica, afirme que na obra há uma forma primária e uma forma secundária; a primeira, como matéria formada, e a segunda, como expressão de sentimento. E se o significado desta teoria é o de ser uma reação polêmica, então ela, para além de todo excesso verbal, é totalmente aceitável, uma vez que quer ter o sentido, mais do que de uma dissolução do exprimir no produzir – e, por isso, da arte no ofício – de uma exata e precisa coincidência de ambos: a operação artística é, de fato, *antes de tudo*, construção de um objeto e formação de uma matéria, e é arte quando tal produção é, *ela própria*, expressão.

Compreende-se então por que a *afirmação da inseparabilidade de forma e conteúdo é verdadeiramente possível somente do ponto de vista da forma*. Somente assim ela resulta efetivamente garantida, porque no próprio ato em que se aceita como essencial à arte a sua extrinsecação física, afirma-se o caráter insuprimivelmente espiritual de tal extrinsecação. A inseparabilidade de forma e conteúdo se resolve na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de formação da matéria; mas esta coincidência aparece somente quando se esclarece, desde o início, que a arte é antes de tudo formação da matéria. Se os dois processos se distinguem, não se podem mais reunir depois, porque o primeiro exige tanta importância para si que acaba por tornar supérfluo o segundo. O único modo de torná-los verdadeiramente inseparáveis é falar, em primeiro lugar, da formação da matéria. De fato, enquanto do ponto de vista da formação do conteúdo pode parecer inessencial a formação da matéria, do ponto de vista da matéria, pelo contrário, a formação do conteúdo só pode aparecer como essencial. Enquanto se pode ser tentado a descuidar a exteriorização física da arte uma vez que a figuração artística é concebida, antes de tudo, como expressão de um conteúdo, pelo contrário, uma vez que se vê na arte, antes de tudo, uma exteriorização física, é absolutamente impossível não lhe reconhecer o caráter de espiritualidade e personalidade, e não admitir, por isso, a presença de um conteúdo no próprio rosto físico da obra de arte. A sede natural para a afirmação da inseparabilidade de forma e conteúdo é, portanto, precisamente o ponto de vista da forma, isto é, o ponto de vista da operação artística como formação de matéria, porque nesta perspectiva já está incluída a especificação da arte, que, no entanto, falta no ponto de vista do conteúdo. Se partirmos do conteúdo, não poderemos chegar à forma sem ter de explicar, ao mesmo tempo, a especificação da arte; se partirmos da forma, a arte já está afirmada no seu caráter específico, e não há outra preocupação senão a de mostrar que não se dá forma artística que não implique um conteúdo e não seja extrinsecação de um conteúdo espiritual numa matéria física.

5. **Além do conteudismo e do formalismo.** Poder-se-á perguntar se esta insistência em afirmar a inseparabilidade de forma e conteúdo *do ponto de vista da forma* e em atribuir *só ao estilo o* significado último da obra de arte não é uma afirmação de formalismo. Esta impressão pode ser favorecida pelo fato de que a tendência de muitas poéticas de hoje é, sem dúvida, conteudista, a ponto de até a doutrina crociana, por causa de sua defesa decidida da autonomia da arte, acabar rechaçada como formalismo. Provavelmente, os esclarecimentos que se seguem virão dissipar esta impressão.

Em primeiro lugar, formalismo e conteudismo são defeitos simétricos e complementares, de modo que é fácil ricochetear de um para outro sem por isso tê-lo realmente abandonado: para abandonar um é necessário eliminar ambos, porque eles estão juntos e caem juntos. Por temor do formalismo não é necessário cair no conteudismo, e vice-versa: o formalismo que saboreia e *degusta* os meros valores formais deixa fugir o significado e o valor da obra não menos do que o conteudismo, que olha para os elementos semânticos *independentemente* de sua adoção na arte e do aproveitamento que deles faz o estilo pessoal do artista. Naturalmente, por formalista e conteudista não entendo, de modo algum, os seguidores de determinadas *poéticas*, mas os defensores de uma atitude especulativa dirigida a reduzir unilateralmente a arte a um só dos dois aspectos. Para além de qualquer conflito de poéticas, totalmente explicável no campo da prática artística, a estética deve pôr-se em condições de dar conta de qualquer tipo de arte. Assim haverá uma arte de evasão, que descuida a expressão e a comunicação para acentuar os meros valores formais, e haverá uma arte empenhada, que adota na sua matéria e nos seus assuntos tudo o que se presta a uma imediata comunicação: uma poderá lutar contra a outra e tratar-se-á de um conflito entre poéticas contrárias, isto é, de *Weltanschauungen* irredutíveis uma para com a outra. Mas o ponto de vista da *estética* deve estar para além do conflito: uma estética que não explique *estes dois* tipos de arte não é uma estética, mas uma poética travestida. Não se trata, portanto, de tomar partido de uma poética conteudista contra uma poética formalista, ou vice-versa, mas de explicar ambas as poéticas do ponto de vista da arte, a qual, de per si, não é conteudista nem formalista, porque é arte só na inseparabilidade de forma e conteúdo, isto é, na coincidência dos dois processos de formação do conteúdo e de formação da matéria.

Em segundo lugar, o desígnio da teoria proposta é chegar a uma afirmação não "formalista" da forma, e, por isso, a uma reavaliação não "conteudista" do conteúdo. As duas coisas não vão separadas e só se perseguem ao mesmo tempo. Quem afirma, como justamente o fez, por exemplo, Pavese, que em arte a menor questão de estilo é uma questão de humanidade, desperdiça imediatamente o significado da sua afirmação, enrijecendo-o numa tese unilateral, se não a integra com o dizer que em arte não há questão de humanidade que não se faça questão de estilo. E preciso não esquecer que na arte o conteúdo entra, precisamente, sob forma de arte, isto é, arrastado pelo gesto formativo do artista. Dito isto, é preciso logo acrescentar que, justamente por isso, *qualquer coisa*, em arte, está prenhe de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, idéias e convicções humanas. Precisamente porque o artista resolveu toda vontade expressiva, significativa e comunicativa no *fazer*, no gesto formativo, na atividade operativa, precisamente por isso *tudo*, em arte, até a coisa aparentemente mais irrelevante *diz, significa, comunica alguma coisa*. Não pode ser formalista (mas também não é conteudista) uma concepção tão ampla do estilo. Não só se inclui no estilo o modo de organizar elementos como os assuntos, os temas, as idéias, mas estilo é toda a espiritualidade do artista, vista não tanto na sua individualidade fechada, como, antes, na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda a espiritualidade do seu tempo e do seu grupo social. Nem vale objetar que isto não significa nada, dado que, a mesmo título, todo o universo e toda a história humana incluem-se na obra de arte, uma vez que, entre a obra e o universo há, realmente, aquele centro de iniciativa, de atividade e de consciência que é a pessoa, e entre a obra e a história humana há, também, aquele complexo de sentimentos, aspirações, convicções, idéias, atitudes e costumes que é um determinado período histórico. Tudo isto, com o que daí deriva, isto é, interpretação da natureza, discussão de idéias, comunicação de convicções, e assim por diante, há que ser revalidado na arte e, em diferentes medidas, está presente em todo tipo de arte. Mas, precisamente, é necessário não esquecer que tudo quanto vem adotado por uma intenção artística e englobado na arte muda, num certo sentido, de sinal, de modo que os elementos semânticos e referenciais das obras revelam o seu valor somente quando são interrogados não por si sós, no seu significado imediato e direto, mas na sua dependência do estilo, uma vez que sua própria semanticidade é assumida pelo gesto formativo do artista e, por isso, orientada pelo seu modo pessoal de formar.

6. **Assunto, tema, conteúdo.** Convém agora reconstituir a progressiva elaboração do conceito de conteúdo para daí tirar o impulso a fim de enfrentar uma outra questão, sobre a qual está em curso uma problemática complexa, mas muito significativa na estética de hoje: a distinção entre assunto, tema e conteúdo. A este respeito, podemos ater-nos às seguintes definições. O *assunto* é o argumento tratado: um objeto real ou possível de representar ou descrever, um fato histórico ou imaginário para narrar, uma idéia a ser tratada e sistematizada, e assim por diante. O *tema* é o motivo inspirador: o particular sentimento cantado pelo artista, ou o seu modo de ver ou de sentir um determinado argumento ou um complexo de determinadas idéias, emoções, aspirações. O *conteúdo* é, como vimos, a inteira espiritualidade do artista

toda feita modo de formar, isto é, significado espiritual do aspecto sensível da obra, o próprio estilo como humanidade.

Ora, não é que cada obra de arte contenha, necessariamente, estes três elementos, porquanto nenhuma possa passar sem o terceiro. Antes, segundo os elementos incluídos e as várias relações que se instituem entre eles, temos obras de arte de natureza diversa. São obras *representativas* aquelas em que estão presentes todos os três elementos, mais precisamente, aquelas em que assunto e tema são distintos. Aquelas em que falta o assunto, ou melhor, em que o próprio tema é o assunto, têm um caráter decididamente *expressivo*: são líricas. Por fim, aquelas em que faltam o assunto e o tema, ou melhor, aquelas em que o próprio estilo é o tema, podem chamar-se *abstratas*. Trata-se de três possibilidades ligadas a poéticas diversas, e a diferença entre elas tem a ver mais com a poética do que com a estética, mais com os programas de arte do que com a estrutura própria da arte. Mas, uma vez que grande parte das polêmicas de hoje sobre a arte e o modo de considerá-la está aqui contida e uma vez que certos conceitos fundamentais e centrais em toda teoria estética estão aí envolvidos, vale a pena falar nisso.

7. **Arte representativa.** A distinção entre assunto e tema nasceu quando, com espírito proto-romântico, começou-se a negar a validade de qualquer classificação ou hierarquia de argumentos, especialmente nas artes figurativas, reivindicando não só o primado do tratamento do assunto, mas também o primado da expressão sobre a pura e simples representação: o que interessa na arte não é tanto o "quê" quanto o "como", e o como depende do sentimento inspirador, isto é, da expressão. Esta foi uma ótima explicação para os casos, cada vez mais freqüentes, de obras em que o assunto se tornava mero pretexto, como quando, por exemplo, um argumento religioso era tratado de modo profano: obras deste gênero apareceram, assim, subtraídas ao severo e incompetente juízo de quem fazia seu valor depender da maior ou menor adequação do tratamento ao assunto, uma vez que se começou a ver seu significado não tanto na aderência do tratamento como, antes, na expressão de um sentimento.

Todavia, nesta posição esconde-se um perigo, porque a possibilidade de obras em que o assunto é simples pretexto pode sugerir a idéia de uma irrelevância do assunto, de modo geral. Isto acabaria sendo uma simples reviravolta da tese precedente, não menos unilateral do que ela: da posição extrema de quem só aprova a obra se nela o tratamento é aderente ao assunto representado à posição de quem, ao interpretar e avaliar uma obra de arte, prescinde sempre e totalmente do assunto, quer ele seja simples pretexto ou argumento tratado com adesão e interesse; da posição de quem só tem em conta a representação àquela de quem *só* tem em conta a expressão. Esta atitude, apesar de muito difundida, é deletéria para a compreensão da arte e contrária ao espírito da nova colocação, sugerida pela necessidade de distinguir assunto e tema. De fato, o significado da nova colocação é, certamente, o de afirmar que as obras nem ao menos podem ser representativas se não são também expressivas, e que o valor delas consiste na expressão mais do que na representação enquanto tal. Mas é preciso reconhecer que a atitude do artista para com o assunto depende da inspiração: ou de desinteresse a ponto de fazer dele mero pretexto ou de adesão ou simpatia, a ponto de assumi-lo no centro da própria inspiração. Esta diversa atitude é denunciada precisamente pela expressão, ora completamente divergente das características do assunto, ora aderente à natureza dele.

Por isso, o ter colocado a ênfase sobre o caráter expressivo da obra mais do que sobre o seu caráter representativo absolutamente não obriga a considerar o assunto como irrelevante sempre, mas só naqueles casos em que a própria expressão o declara e considera como tal. Paralelamente aos casos em que a expressão, desinteressando-se do assunto, abandona qualquer desígnio representativo, estão os casos em que a expressão pretende manter-se fiel ao argumento e exige, ela mesma, a representação, na qual o próprio assunto faz de tal modo parte da inspiração, que prescindir dele, sob o pretexto de que é irrelevante, significaria deixar fugir o sentido da obra e não saber apreciar seu valor. A aderência ao assunto, quando é exigida pela inspiração, faz parte integrante da expressão e é elemento insuprimível do significado e do valor da obra de arte.

8. **Arte expressiva.** Se a arte representativa não é arte quando também não é expressiva, isto é, se para fazer arte não basta um assunto, mas é necessário também um motivo inspirador, por outro lado pode haver arte não representativa, mas unicamente expressiva, isto é, arte lírica, em que o assunto desaparece diante do tema, ou melhor, o argumento é o próprio motivo inspirador. De resto, é rápida a passagem da arte na qual o assunto é mero pretexto àquela na qual o sentimento toma o lugar do próprio assunto. Aqui vale a poética da arte como expressão de sentimentos. Freqüentemente, o motivo inspirador é chamado conteúdo, e é neste sentido que a estética crociana insistiu muito sobre o que ela chamava "indiferença do conteúdo", para, justamente, afirmar que tudo pode tornar-se conteúdo artístico, e que não se pode, a priori, excluir da arte ou prescrever para a arte determinados conteúdos de preferência a outros, discriminando antecipadamente os incompatíveis com a poesia e os suscetíveis de transfiguração artística. Mas, contra os perigos formalistas desta afirmação, com não menos razão levantou-se (e a perspícua observação foi de Vladimir Arangio Ruiz, leitor muito atento de poesia e corretor preciso da estética crociana nos pontos de menor solidez) que indiferença *do* conteúdo não significa indiferença *pelo* conteúdo, já que o tema interessa tanto ao artista que este fez dele precisamente um tema, isto é, um motivo inspirador da sua arte.

9. **Arte abstrata.** Por fim, pode haver uma arte privada de características representativas e expressivas, isto é, privada de um tema evidente além de completamente privada de assunto: é esta a arte que poderemos chamar abstrata, certamente não característica do hodierno abstratismo, mas reencontrável em muitas épocas e junto de muitos povos, além de usual em algumas artes, como em grande parte da música e em toda a arquitetura. Nestes casos, o significado espiritual da arte não é confiado a um sentimento que aí encontre expressão, menos ainda a um argumento que nela seja tratado, mas exclusivamente à humanidade tal qual é encarnada no estilo, isto é, àquilo que é o verdadeiro e próprio conteúdo de toda obra de arte: a espiritualidade do artista enquanto se fez modo de formar. Podemos, talvez, dizer que em tal caso é o próprio estilo que se torna tema, motivo inspirador, interesse supremo do artista; mas a característica deste tipo de arte é, precisamente, a de não ter um tema evidente. Pensamos em Flaubert quando se propõe a "escrever um livro sobre nada", "um livro quase sem assunto", "um livro que se mantenha em pé apenas pela força intrínseca do estilo", e quando afirma que "não há assuntos belos ou feios, e se pode quase estabelecer como axioma, do ponto de vista da arte pura, que não há assuntos, uma vez que o estilo é já, de per si, uma maneira absoluta de ver as coisas". O que é certo é exatamente isto, que na arte não pode faltar o conteúdo, porque, de outro modo, a operação artística se reduz a mera técnica: o modo de fazer torna-se, então, um ato mecânico, não mais uma concreta personalidade feita estilo e resolvendo-se em gestos formativos. Deste modo, aparece claro que,

enquanto pode haver arte sem assunto e sem tema, não pode haver arte sem conteúdo, o que significa que o essencial da arte não é a representação ou a expressão, mas o estilo, entendido corretamente no sentido amplo e fecundo acima proposto, bem distante de qualquer mero formalismo.

Ora, a arte "abstrata", pela complexidade destes conceitos, torna-se ocasião de alguns opostos equívocos, que importa esclarecer brevemente. Em primeiro lugar, a ausência de um assunto e de um tema pode fazer pensar que ela esteja privada de significado humano e espiritual: ela aparece privada de conteúdo só porque não representa nada e não exprime nada, despojada como é de argumento e de sentimento. Mas ausência de assunto e de tema não implica absolutamente ausência de conteúdo, e, do fato de que esta arte não "represente" nada e não "exprima" nada não deriva, absolutamente, que ela não "signifique" nada. Antes, o seu significado humano e espiritual há que ser buscado mais a fundo: não no estrato superficial do assunto e nem ao menos no nível mais profundo do tema, mas na própria totalidade da obra e na integridade dos seus elementos. O seu conteúdo há que ser procurado não ao nível das declarações explícitas, e nem mesmo à raiz de pretensos sentimentos inspiradores, mas nas próprias inflexões do estilo, talvez nos menores matizes e nos mais irrelevantes movimentos estilísticos. Certamente, a coisa não é fácil, porque é preciso saber tornar eloqüentes os meros valores formais, as puras cadências estilísticas, só as qualidades sensíveis da obra. Mas trata-se de uma boa escola, que serve também para a compreensão e avaliação das obras representativas e expressivas, uma vez que também nestas o valor artístico reside não na representação ou na expressão em *si mesmas*, mas no estilo, que engloba em si as razões, os princípios e os conteúdos da representação e da expressão.

A capacidade de fazer brotar um significado humano de um simples arabesco afina e aguça o olhar quando se há que considerar e contemplar obras representativas e líricas, porque convida a fazer falar, também naquelas, além dos elementos representativos e expressivos, a pura forma, e induz a considerar o próprio assunto e o próprio tema num significado mais profundo e mais complexo do que aquele direto, explícito e referencial, num sentido radicado na conexão total da obra, naquele vínculo de coerência que, de todas as diversas partes, trate-se de matérias, ou de idéias, ou de sentimentos, ou de assuntos, ou de temas, faz um todo indissolúvel e completo, um próprio e verdadeiro organismo vivente. Ler a obra representativa e expressiva sem fazer depender a própria interpretação dos desígnios "ilustrativos" ou "descritivos", mas detendo o olhar também sobre o aspecto "decorativo" e sobre o caráter "significativo" da forma, e fazer emergir dali a sua espiritualidade e humanidade, é atitude anterior ao abstracionismo hodierno mas que, talvez, tenha sido robustecida e difundida por ele, uma vez que, liberto o olhar da figuração, torna-se mais premente o convite a procurar o sentido espiritual e o conteúdo no próprio estilo. Incluem-se aqui os procedimentos que alguns autores sugerem aos leitores para colherem o sentido íntimo da pura forma: prescindir dos elementos referenciais de uma poesia ou figurativos de um quadro para deter a atenção sobre a magia verbal e sobre estruturas formais e, ao mesmo tempo, dar uma reviravolta ao quadro e escutar poesia como se se tratasse de uma língua desconhecida. São procedimentos muito úteis para convidarem a não nos fixarmos *somente* no argumento e no seu tema, a olhar mais a fundo, mas que se tornam, evidentemente, absurdos se tornados fins em si mesmos, porque em tal caso a única coisa que fazem é recomendar um estéril formalismo.

Por outro lado, o exemplo da arte abstrata, isto é, o fato de que a qualidade artística permanece na ausência de elementos representativos ou expressivos, pode sugerir a idéia de não os ter em conta, quando eles estão presentes, e que o abstracionismo é um progresso com respeito às poéticas figurativas e líricas, de modo que, quando se tenha alcançado a abstração, não é possível voltar à representação e à expressão. Ora, esta seria uma atitude prejudicial e muito prejudicial quer para a arte quer para a crítica de arte. Chegar à abstração não significa proclamar a eternidade e o absolutismo da poética abstracionista, mas simplesmente chegar a compreender que o valor da arte consiste no *estilo*, no significado amplo e rico que se viu, e não na representação ou na expressão de per si, e que isto vale não só para a arte abstrata, mas também para a arte representativa ou expressiva.

A esta altura, importa não esquecer que é precisamente o estilo que exige ora a representação e a expressão, ora só a expressão, ora nada disso mas quer bastar por si mesmo na pura abstração da arte, o que significa que o próprio estilo denuncia o modo pelo qual uma obra *quer ser lida*. Com base nas indicações do estilo, o leitor ora terá em pouca conta o assunto, porque mero pretexto para uma expressão lírica ou para uma figuração abstrata, ora não terá em conta nem o assunto, nem o tema, porque a obra não contém nenhum deles com evidência e quer entregar-se apenas ao estilo, ora, pelo contrário, terá em muita conta os elementos representativos e expressivos, porque a própria obra *queria ser* representativa e expressiva, ser vista e julgada como tal, avaliada pela aderência do tratamento ao assunto e da expressão ao sentimento, e o seu próprio estilo englobava a necessidade da representação e da expressão. Ler uma obra representativa e expressiva que tenha sido "inspirada" pela intenção e pelo desejo de representar e exprimir, prescindindo totalmente do assunto e do tema, é um erro simétrico àquele de quem lê obras em que os assuntos e os temas não são e não querem ser senão "pretextos", julgando-as com o critério da aderência da representação ao argumento e da expressão ao

sentimento. Nos dois casos, se desconhece a natureza do estilo, esquecendo que é ele o depositário do verdadeiro conteúdo e possui a justificação da atitude do artista diante do assunto e do tema.

10. **Arte e natureza.** O problema da arte representativa e da arte abstrata reclama o problema mais vasto das relações entre arte e natureza. Também aqui se apresenta a antítese entre a mimese e a abstração: a imagem artística é, de um lado, signo – isto é, figuração do real –, de outro é autônoma – isto é, criação *ex novo*. No fundo, estes significados extremos estão contidos na definição tradicional da arte como imitação da natureza, definição que, pouco a pouco, foi se concretizando em significados muito diversos e, às vezes, opostos: da cópia mais fiel e fotográfica da realidade à mais polêmica deformação ou à abstração mais decidida, através de todos os matizes da verossimilhança, da caracterização, da idealização, da estilização, da invenção mais livre, desenfreada e fantástica. Esta definição pesou sobre todo o curso da história da estética, envolvendo-a, pelo menos até o romantismo, numa série de dificuldades, talvez dignas de melhor causa. Mas desembaraçamo-nos facilmente de tais dificuldades se pensamos que, na realidade, trata-se mais de "poéticas" do que de estéticas: o que está em jogo não é uma definição geral da arte, mas um programa de arte, e trata-se sempre de relações da imagem artística com a realidade natural, mesmo quando tais relações vêm negadas, como nos casos de deformação e de abstração ou de invenção surrealista, onde a relação não é superada, mas apenas polemicamente revirada.

Evidentemente, o problema não é o de corroborar se a imagem artística tem ou não relações com a natureza. No plano da poética, poder-se-á discutir se a arte deve copiar ou deformar, e no plano da crítica poder-se-á caracterizar de tais maneiras uma determinada forma de arte; mas no plano da estética o essencial é que a imagem artística seja acabada na sua estrutura autônoma. Que a arte copie ou transfigure, o essencial é que ela "figure"[1]; que a arte deforme ou transforme, o essencial é que ela "forme". Como quer que se conceba a relação entre a imagem artística e a realidade natural, seja como uma fiel representação, ou uma livre interpretação, ou uma arbitrária reconstrução, ou uma deliberada idealização, ou uma voluntária deformação, ou até uma criação absoluta, ou uma construção completamente nova, ou uma pura invenção sem pretexto na realidade, o importante é que a imagem artística se reja unicamente pela sua própria estrutura. Sobre este ponto, pelo contrário, acumularam-se intensamente os mais diversos equívocos, que, de acordo com a antítese supracitada, podem ser reduzidos às duas teses seguintes e opostas: de um lado há quem afirme que o valor da imagem artística depende de sua relação com a realidade; de outro lado, há quem afirme que a relação da imagem artística com a realidade não tem nenhuma relevância na arte. Estas duas posições extremas deixam fugir o fato de que a relação da imagem artística com a natureza não tem nenhuma influência sobre o *valor* de tal imagem, enquanto tem uma decisiva sobre o seu *significado*; isto é coisa que diz respeito não à *avaliação*, mas à *interpretação* da obra. A arte produz imagens que valem em si e não pela sua relação (positiva ou negativa) com a realidade, mas a individuação de tal relação é indispensável para compreender-lhe exatamente o sentido. O valor da imagem artística não depende, de modo algum, da maior ou menor semelhança com a realidade, ou melhor, não depende para nada de sua relação positiva ou negativa com a realidade. Sobre este ponto, afirmar que uma imagem artística vale porque imita bem a natureza é tese equivalente àquela de quem afirmasse que uma imagem artística vale enquanto não se propõe copiar a natureza: ambas são teses absurdas. Mas quem quiser penetrar no significado de uma imagem artística deve dar-se conta de seu intento de fidelidade, ou de deformação, ou de revolta, ou de negação com respeito à natureza: somente aprofundando esta referência poder-se-á penetrar no mundo de uma obra.

Por um lado, de fato, a arte não consiste, de per si, no copiar a realidade, ou na conexa possibilidade de transfigurá-la ou de deformá-la: a arte consiste no produzir um objeto novo que antes não existia e que agora existirá como coisa entre coisas. O essencial da obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade. Fazer arte significa, em primeiro lugar, realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou imitação ou qualquer outra coisa. A definição tradicional da arte como imitação da natureza encontrou-se sempre com dificuldades quando teve de justificar artes que, como a música e a arquitetura, não têm nada de mimético e não dão lugar à possibilidade de copiar. Falou-se, então, da música como imitação dos movimentos da alma e da arquitetura como imitação do mundo vegetal, coisas privadas de sentido no plano da estética, mesmo que sugestivas na história do gosto e dos programas de arte. Não sem motivo os defensores do caráter formal, não significante, absolutamente autônomo da arte apontaram sempre, nas suas reivindicações, para a música e para a arquitetura, para afirmarem que estas apresentam, com particular evidência, as condições que são próprias de toda arte.

Mas, por outro lado, é preciso não se exceder a ponto de dizer que se a referência à realidade não determina o valor da arte, ele é irrelevante. Bem entendido, a figura artística vale pelos seus valores estilísticos, pictóricos, ou poéticos,

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

---

[1] Na tradução, perdeu-se o jogo de palavras do texto original: "Che l'arte raffiguri o trasfiguri, l'essenziale è ch'essa 'figuri'". (N. da T.)

ou musicais; mas não é indiferente que ela seja o resultado de uma imitação, ou de uma idealização, ou de uma invenção, ou de uma pura criação. Segundo estes diversos caracteres ela há que ser lida diversamente e diversamente interpretada. Sobre este ponto a estética tem o dever de elaborar os conceitos que, segundo as diversas poéticas, podem explicar a relação diversa entre a imagem artística e a realidade natural. Quem pode falar a sério de uma música descritiva? Uma peça de música vale pelos seus valores puramente musicais e não por uma capacidade muito problemática de "descrever" a natureza em música. A *Pastoral* de Beethoven é válida enquanto resolve os seus conteúdos na matéria sonora, configurando-a numa forma acabada. Contudo, quem ousaria negar que a natureza está aí presente? É certo que traduzida em valores puramente musicais, mas presente. Assim, na pintura a obra muda de *significado*, mesmo não mudando de *valor*, segundo for imagem figurativa ou imagem abstrata. É evidente que o valor artístico de um retrato não depende de um confronto externo da imagem com o original, confronto para o qual, de resto, não pode haver regras fixas, sendo o conceito de "semelhança" extremamente complexo e difícil, sobretudo quando está em jogo o resto de uma pessoa viva, isto é, uma realidade dinâmica e espiritual justamente na sua delineação física. Mas de admitir isto até chegar a dizer, como Croce, que a relação com o modelo é o aspecto "histórico" e, por isso, extra-artístico do retrato, há muita distância, porque para compreender bem o significado da obra será necessário dar-se conta do esforço de penetração que o artista fez com relação a um objeto real, que ele teve de saber olhar e interpretar, para pôr-se em condições de revelá-lo e de entregá-lo.

Sendo assim as coisas, o verdadeiro significado da concepção tradicional da arte como imitação da natureza é aquele, já muitas vezes emergido na história da estética, pelo

qual a arte opera como a natureza, isto é, produz objetos com uma estrutura unitária, coisa entre coisas, organismos autônomos, formas vivas: A arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade.

Capítulo V

Questões sobre o conteúdo da arte

1. **O sentimento na arte.** Entre os problemas ligados ao do conteúdo artístico há dois de particular importância na nossa cultura, onde a filosofia crociana os tratou detidamente e os resolveu numa certa direção: o problema do sentimento na arte e o problema das relações entre biografia e poesia.

A polêmica em torno do sentimento é tão antiga quanto a estética. De um lado, a arte como τέχνη, saber fazer, perfeição formal; de outro, a arte como inspiração e paixão. De um lado, a *recta ratio factibilium*; de outro, o princípio *si vis me flere dolendum est ipsi tibi*. De um lado, o paradoxo do ator de Diderot, que quanto mais sente menos triunfa; de outro, o *Sturm und Drang* e a reivindicação do sentimento imediato, prorrompente, primitivo, contra o artifício douto mas frio, elegante porém extinto. De um lado, as agudezas procuradas, elaboradas, cinzeladas do Seiscentos; de outro o "ânimo perturbado e comovido" de Vico. De um lado, o culto da forma, a busca deliberada da perfeição, o "cálculo", de Poe a Mallarmé; de outro, o romantismo recorrente, que, quando não identifica precisamente a arte com o sentimento, como em Gentile, pelo menos radica-o nela de modo inextirpável. E hoje, estilizando de um lado a concepção juvenil de Thomas Mann, do artista frio e consciente, ou a de Valéry sobre a poesia voluntária, ou as várias poéticas cerebrais da atualidade, e de outro a atitude neopositivista, que, assim como, com Carnap, repele para o reino da poesia tudo quanto não é verificável e não se eleva até a ciência, assim também, com Richards, prescreve para a arte os enunciados emocionais em antítese aos referenciais.

Não se pode enfrentar o problema do sentimento na arte sem distinguir, em primeiro lugar, várias espécies de sentimentos: aqueles vividos pelo artista antes da obra, aqueles expressos na obra, aqueles vividos pelo artista ao fazer a obra e aqueles despertados pela obra no leitor: em suma, os sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subseqüentes com relação à obra de arte.

2. **Sentimentos precedentes, contidos e concomitantes.** Convém examinar, antes de mais nada, as três primeiras espécies, que estão estreitamente ligadas entre si. A este propósito, há quem repute a paixão como necessária à arte para que esta não perca o seu caráter inspirado e há quem repute como essencial à arte a mais vigilante e controlada consciência, não perturbada por sentimento algum. Aos primeiros, deveremos perguntar se os sentimentos da arte são conteúdos da obra ou conteúdos de consciência, isto é, se se trata de sentimentos realmente vividos pelo artista em sua vida, ou sentimentos figurados por ele na obra de arte, já que, a rigor, somente estes últimos interessam de um ponto de vista artístico, estejam eles estreitamente ligados com os primeiros ou completamente independentes deles. Aos segundos, devemos perguntar se realmente a atividade artística pode estar privada de toda reação sentimental e de toda inflexão passional, já que numa operação de tanto empenho como a arte não é verossímil que não intervenha um arremesso de entrega, um movimento de interesse pelo resultado, um ato de amor pelo fim e o ideal da própria atividade.

Foi o que fez Croce, que deste modo mediou as posições extremas: de um lado, reconheceu, em consideração à autônoma construtividade da arte, que os sentimentos cantados pelo artista não são sentimentos vividos, e, de outro, admitiu, em consideração à incomprimível passionalidade humana, que também a atividade artística é sentimentalmente conduzida. Desta forma, admite-se *uma dúplice presença do sentimento na arte*: de um lado os *sentimentos contidos* na obra, que são não sentimentos vividos, mas sentimentos contemplados, não atos de vida prática, mas invenção da fantasia, não elementos biográficos, mas devaneios poéticos; de outro, um *sentimento concomitante* com a atividade artística, e é a alegria de criar, o amor pela beleza, a paixão pela arte. Acerca dos primeiros, Croce falou de um ato de “contemplação”, que, enquanto “exprime” os sentimentos do artista fazendo-o traspassar da vida para a arte, “objetiva-os” em imagens imóveis e serenas: trata-se de uma “catarse”, que purifica os sentimentos de seu caráter passional, numa espécie de distanciamento imperturbado e de uma “universalização”, para a qual o particular sentimento cantado não é mais coisa que diz respeito somente ao artista na sua individualidade, mas possibilidade universalmente humana que, enquanto tal, interessa a todos os homens. Acerca do segundo, Croce sustentou que, mesmo que a atividade artística tenha um caráter contemplativo e, por isso, purifique toda emoção, ela vibra ainda de um sentimento que se identifica com o próprio exercício atual dela, porque é a própria alegria de criar.

É difícil não acolher uma doutrina tão precisa e equilibrada no que respeita à presença do sentimento na arte. Que os sentimentos presentes na arte possam ser contidos ou concomitantes, que é necessário distinguir entre a efusão sentimental e a atividade artística, isto é, entre os sentimentos reais e os cantados pelo artista, que os sentimentos transfigurados da arte tenham um significado universal: eis outros tantos princípios que podem ser considerados definitivos. Mas esta doutrina não pode ser estendida a toda a arte porque é destinada a explicar uma arte lírica, nutrida de sentimentos e de emoções e serve pouco para dar conta de uma arte narrativa, ou construtiva, ou abstrata, ou nutrida de idéias. O sentimento *concomitante*, na ausência dos sentimentos contidos, teria podido explicar a arte pura ou abstrata, no sentido de que como gênero de arte podia se considerar como sentimento expresso o próprio amor pela arte que vibra na atividade artística enquanto tal. Explicações de tal gênero vieram do próprio Croce e dos crocianos. Mas teria permanecido a dificuldade de saber se, em tal arte, aquele sentimento estaria presente somente como contemplado, ou, conjuntamente, como vivido e contemplado, com todas as conseqüências decorrentes do caso. De qualquer modo, poderemos admitir que quando na arte estão presentes sentimentos, eles estão *contidos* nela daquela maneira. Mas, na arte, nem os sentimentos são tudo – e tanto é verdade que há arte privada de sentimentos e dificilmente explicável com a fórmula da arte como intuição do sentimento –, nem entram nela a título privilegiado, porque, nela penetram, a mesmo título, pensamentos e idéias, programas morais e aspirações religiosas, preocupações políticas e avaliações práticas, e tudo contribui igualmente para a arte, e, da mesma forma, a arte tudo transfigura, nutrindo-se disso tudo. Por um lado não se pode dizer que num arabesco, numa peça de música pura, num quadro abstrato, numa obra de arquitetura, estejam contidos determinados sentimentos: o conteúdo é qualquer coisa mais que um sentimento, é a inteira espiritualidade do autor e, conjuntamente, a de seu povo e a de sua idade, e esta está presente no próprio estilo da obra, ou melhor, *é* este mesmo estilo. Dirão os crocianos que o sentimento não deve ser visto na sua determinação particular, porque, em virtude da circularidade do espírito, toda a vida espiritual penetra em cada sentimento singular e, neste sentido, também um edifício ou um arabesco exprimem um sentimento, ou melhor, a totalidade da vida espiritual. Mas a vida espiritual que, segundo tal doutrina, se condensa no sentimento cantado pelo artista é a vida universal, a realidade cósmica, a história inteira do espírito humano. Com isto, a dificuldade é contornada, não enfrentada e resolvida, porque em tal sentido não há diferença entre as obras singulares, as quais vêm todas a conter a inteira história universal, e não é que sejam vistas como expressão da espiritualidade pessoal do autor e social do seu tempo. Por outro lado não se vê por que os conteúdos de consciência possam penetrar na arte somente através da mediação do sentimento, que, neste sentido, seria o conteúdo privilegiado da arte. Certamente, os mais diversos sentimentos podem tornar-se artísticos, mas, de igual maneira, as idéias, as crenças e as aspirações do artista podem tornar-se temas artísticos, e este pode nutrir a sua obra com a intensidade dos seus afetos, mas também com a profundidade dos seus pensamentos, a robustez das suas convicções e a grandeza dos seus ideais, sem necessidade de que tais elementos teóricos e práticos venham liricamente condensados na arte através do sentimento.

Por fim, não se pode dizer que os sentimentos penetram na arte de modo constante e igual, porque, embora o sentimento como está presente na arte seja diverso do vivido, todo transfigurado e universalizado como está, a maior ou menor distância de um para o outro, isto é, a relação entre os sentimentos *precedentes* e os sentimentos contidos, pode ter uma importância decisiva para a leitura e a interpretação da obra, já que tem relevância estética a diferença, declarada de resto pelas próprias obras, entre um sentimento que deriva da transfiguração artística de paixões intensamente vividas e um sentimento que é pura invenção de fantasia.

3. **Sentimentos subseqüentes.** Há, depois, os sentimentos suscitados pela obra de arte. E também aqui se podem

estilizar duas posições extremas: de um lado, precisamente, quem afirma que a arte tem o fim de suscitar sentimentos, e do outro quem sustenta que os sentimentos suscitados por uma obra não têm nada a ver com a arte. Por um lado, há quem diga – e de teses deste gênero não estão longe alguns representantes da hodierna estética semântica norte-americana – que a finalidade da arte é a de elaborar certos sinais capazes de suscitar no leitor determinados comportamentos práticos e determinadas reações emotivas; e há poéticas que traçam o programa de uma arte do gênero, destinada a pasmar, ou a comover, ou a persuadir, ou a sugestionar ou o que seja; e há artistas que perseguem estes fins com voluntárias buscas de efeito, tendo em mira, intencionalmente, o ponto de vista do leitor, para modificá-lo segundo o propósito. Por outro lado, há quem sustente que os sentimentos diversos e personalíssimos suscitados pelas obras nos leitores, segundo as suas "variáveis situações psicológicas", para dizê-lo com Croce, são coisas tão estranhas à arte, que merecem ser removidas como obstáculos à reevocação da poesia e como acrescentamentos indiretos, análogos aos daquele que, escutando a execução pública de uma música, cantarola por conta própria. As infinitas referências que os leitores podem fazer ao seu drama pessoal e aos seus atuais sentimentos não fazem parte da reevocação, e os muitos sentimentos aos quais um leitor pode entregar-se, considerando uma obra de arte, interessam a sua vida, mas não têm nada a ver com a penetração e a avaliação da arte.

Dentro destas duas posições extremas servirá de ajuda dissociar as exigências justas das conseqüências excessivas. Por um lado, é bem verdade que a arte provoca diversos sentimentos no leitor, que vão desde uma quase física sensação visceral até as puríssimas vibrações emotivas da inteligência contemplante, e que podem percorrer toda a gama da emotividade humana. Mas este é um *efeito* da arte e não um *fim* dela: um efeito que, embora essencial, não pode nunca ser considerado como um fim e intencionalmente perseguido, senão com o risco de converter em meio aquilo que deveria ser o único fim do artista, isto é, a existência da obra. Poderá ser legítima uma "poética do efeito", que assinala ao artista o programa de realizar *na* sua arte certos efeitos; mas este programa não dá êxito artístico se o artista desvincula, na obra, o *efeito* da *existência*, e, fazendo do primeiro um fim, faz da segunda um meio, de modo que, longe de *conseguir* um fim *na* sua arte, *persegue* um fim *com* a sua arte, acabando por trair-lhe a autonomia e, por isso, não realizando seu valor.

Por outro lado é bem verdade que os sentimentos pessoais do leitor, as referências que ele faz da obra aos seus casos pessoais e a onda das emoções nele suscitadas por ela não constituem, de per si, a atitude própria de quem quer penetrar, compreender e julgar uma obra de arte. Com freqüência, se abandonados a si mesmos, desenfreados e incontrolados, acabam até por comprometer a compreensão da obra e por sobrepor-lhe sentidos e qualidades que não lhe pertencem. Mas não é menos certo que eles fazem parte daquela espiritualidade pessoal do leitor que, com todos os seus conteúdos de pensamento e moralidade, é o único órgão de penetração de que ele dispõe diante da obra, de modo que, se oportunamente controlados e conscientemente dirigidos, podem constituir uma verdadeira e apropriada via de acesso à obra de arte, contribuindo para instaurar aquela congenialidade sem a qual não há nem leitura, nem compreensão, nem juízo.

4. **Biografia e poesia.** A presença de documentos à luz dos quais se pode reconstruir a vida de um artista faz nascer o problema de se a biografia pode contribuir para a compreensão da arte, e a idéia de servir-se dos vislumbres ou das alusões, direta ou indiretamente autobiográficas, contidas

na arte sugere o problema da possibilidade de utilizar as obras para traçar a biografia do artista. Eis as duas faces do problema das relações entre arte e biografia: pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?

A resposta a estes problemas, evidentemente, depende do modo de conceber as relações entre arte e vida. Há quem sublinhe a continuidade entre uma e outra, sendo, por isso, levado a sustentar que a obra informa sobre a vida e a vida ilumina a obra. Se o artista derrama na arte a sua experiência inteira, que melhor documento do que suas obras para informar-se sobre a sua vida? Não disse o próprio Goethe que as suas poesias não são senão os elementos de uma grande confissão? De outro lado também é necessário reconhecer que muitos fatos da vida de um artista constituem uma contribuição direta e insubstituível para a compreensão da sua arte. As alusões a certos fatos, o uso e o significado de certas palavras, certas reminiscências literárias, a afinidade com outros artistas, o significado de certos símbolos e de certas convenções, eis tantos elementos que são perspectivados no seu justo valor e no seu exato alcance quando se conhece, averiguável e documentável também por outra via, a vida do artista, isto é, a sua formação, a sua cultura, o seu tirocínio, os seus contatos com os outros artistas, o ambiente cultural por ele freqüentado, e assim por diante.

Além disso, a possibilidade de utilizar as obras para a biografia e a biografia para a compreensão da arte é atestada e promovida por aqueles fatos que revelam um estreito liame entre arte e vida, através de um mútuo reenvio de uma para a outra. Que as obras remetem para a vida aparece claramente no fato de que há, sem dúvida, uma continuidade entre as obras de um mesmo artista, reencontrável até onde se encontram bruscas mudanças de direção e de estilo, e esta

continuidade é dada pela própria pessoa do artista, isto é, pelo seu desenvolvimento no tempo: pode-se pensar, portanto, que o desenvolvimento da vida de um artista traz consigo mais de um elemento para explicar o desenvolvimento da sua arte. De outro lado, que a vida remeta à arte fica atestado pelo fato de que, concretamente, a vida de um artista está inteiramente debruçada sobre a arte, inteiramente posta sob sua insígnia. Com freqüência o artista educou-se para viver e vive segundo certos esquemas artísticos e, com freqüência, propôs-se a viver e vive em vista de certas possibilidades de arte: ele faz certas experiências de propósito, visando já a possibilidade de desfrutá-las artisticamente e, de modo geral, endereça os seus atos e os seus pensamentos a êxitos artísticos, pensa e age por formas, considera sua própria existência como um viveiro de embriões de arte, de modo que se pode pensar em dirigir-se à biografia de um artista para, de golpe, ver iluminadas tantas características e tantos significados da sua arte.

Há quem, pelo contrário, coloque entre a arte e a vida uma nítida separação, e, portanto, negue sem mais que as obras possam informar sobre a vida e a biografia possa condicionar a compreensão da arte. Croce, por exemplo, é muito explícito sobre este ponto. A personalidade artística e a personalidade humana de um autor são, diz ele, nitidamente distintas: a primeira coincide com a sua obra, e é a única que interessa no caso de um artista, porque representa verdadeiramente o seu valor e seu significado, enquanto a segunda é uma realidade puramente biográfica, uma instável e fluida sucessão de atos e paixões que, contendo os sentimentos vividos mas não o mundo fantástico de um autor, os "frêmitos e os tremores dos seus nervos" mais que as imagens por ele contempladas, não é de utilidade alguma para esclarecer e fazer compreender a obra. Somente a obra existe e permanece e é apenas ela que importa entender e penetrar; a vida desapareceu e não é necessário que seja reconstruída. Um artista interessa pelas suas obras, o que significa que a nós importa esclarecer-lhe a personalidade artística, não a vida. O quanto distam entre si a personalidade biográfica e a personalidade artística vê-se sobretudo nas autobiografias dos artistas: na medida em que são obras de arte, elas são transfiguração da vida, que nelas se apresenta de modo tão irreconhecível, que é absurdo querer delas extrair informações sobre a biografia do autor: são como uma criação nova, uma pura invenção de fantasia, que se rege unicamente por si, independentemente das personagens reais dos acontecimentos, como aparece, por exemplo, no encanto das histórias de amor contidas na autobiografia de Goethe onde Gretchen e Federica são eternas figuras de arte mais do que pessoas reais, já agora desaparecidas. Se a transfiguração artística é tão potente que nem mesmo a autobiografia serve para informar sobre a vida, como se poderá pretender que a biografia sirva para fazer compreender a arte? Se mesmo lá onde os liames da arte com a vida permanecem mais estreitos, a poesia se distancia tanto da realidade, como pensar que nos casos em que a poesia é mais livre com relação a seu impulso autobiográfico, as circunstâncias da vida poderão explicar as figuras da arte ou estas poderão informar sobre aquelas?

Além disso, a impossibilidade de utilizar as obras para a reconstrução da vida e a biografia para a compreensão das obras fica confirmada por aqueles casos que atestam a nítida distinção entre arte e vida. Não são raros os casos, por exemplo, de artistas que manifestam uma personalidade muito diversa na vida e na arte: homens de ação, ou políticos, ou negociantes não carregam nenhuma destas preocupações para sua arte, considerando-a como um reino de pura evasão; ou então muito imorais e desonestos na vida, inventam-se uma personalidade nobre e austera na arte; ou ainda exprimem na arte uma personalidade mais profunda e escondida, ideal e sonhada, mas que não souberam realizar na vida, etc. O conhecimento da vida é, pois, tão pouco necessário à compreensão da obra, que há exemplos de autores, antigos ou modernos, de cuja vida não se conhece nada, mas cuja obra se compreende e se valoriza. Se cotejarmos estes casos com aqueles em que o interesse pela vida de um artista acaba por sobrepor-se ao interesse pela obra e superá-lo, isto nos leva a perguntar-nos se, por acaso, não é condição ideal do contemplador a de ignorar tudo sobre o autor e a de só olhar para a obra, a qual, na sua suficiência, contém tudo o que é necessário para a própria inteligibilidade. Se para ser compreendida ela exige o subsídio de referências estranhas, por esse mesmo motivo demonstra que não é uma obra de arte.

5. **Da arte à biografia.** Estas duas posições devem temperar-se e integrar-se mutuamente, de modo a despojar-se das suas agudezas e convergir no verdadeiro. Vejamos, em primeiro lugar, a possibilidade de extrair das obras informações sobre a vida dos autores. Por um lado é verdade que a pessoa do autor está inteiramente presente na obra, a ponto de esta revelar de modo mais eloqüente do que qualquer documento ou confissão: mas trata-se, no caso, da revelação de um caráter e não de um relato de fatos. Certamente, na obra está toda a vida do autor, mas esta é uma presença muito especial: não presença de fatos e de atos singulares, reconstruíveis numa biografia, mas presença de uma personalidade, de um caráter, de uma substância espiritual, tal como pouco a pouco formou-se no curso da vida. Dar-se conta desta presença e mostrá-la em toda a sua evidência não significa ainda reconstruir uma biografia; porquanto a descoberta deste caráter seja muito útil para tal objetivo, isto é, para a interpretação e ordenação dos fatos da vida, uma vez que estes sejam observados mercê de uma documentação independente e particular, aquela busca significa ainda in-

terpretar a obra em si mesma, sem sair dela. Por outro lado é bem verdade que aqueles fatos da vida de um artista que, de qualquer modo, penetram na sua arte, seja como argumentos ou temas ou seja como ocasiões ou embriões, nela se encontram de tal forma transfigurados, que seria vão considerá-los para fins biográficos, assim como seria falso conferir um valor autobiográfico às representações de uma personalidade que o artista finja, fora daquela real, ou contra ela. Mas é necessário ter presente que aquela transfiguração e esta ficção[1], além de operações artísticas, são também atos de vida, que revelam um caráter e acrescentam um traço essencial à personalidade, o que é decisivo para a interpretação dos fatos biográficos atestados por outra fonte. Por isso, utilizar a arte para a reconstrução da biografia não implica, precisamente, o propósito ou a pretensão de extrair a biografia das obras, coisa impossível e absurda, mas significa iluminar a biografia com as obras, o que não só é possível, mas é também muito oportuno e desejável, como se verá.

Além disso, é preciso ter presente que uma biografia não é o relatório em crônica de todos os atos, mas a reconstrução de uma vida através da escolha e da interpretação daqueles fatos e daqueles atos que melhor contribuem para revelar e caracterizar a personalidade em questão. No caso de um artista, o critério da escolha e da interpretação será, certamente, a sua operosidade artística. Trata-se de reconstruir a vida de um artista e é natural que dela se destaquem e interpretem os fatos à luz da atividade em que ele se afirmou com maior aplicação, e que de suas obras se extraia o conhecimento daquelas características de sua personalidade que melhor sirvam para selecionar e interpretar os fatos de sua vida. Por um lado, o interesse pelas obras repercute sobre seu

---

[1] No original: *finzione*. Também poderia ser traduzido por fingimento. (N. da T.)

autor, isto é, sobre aquela que foi sua energia formante e iniciativa criadora. Busca-se reconstruir sua biografia sobretudo porque se está interessado na sua poesia; mas, precisamente por isso, esta biografia deverá apresentar uma vida posta sob o signo da arte, e na arte encontrará o fim para o qual orientar seus diversos e dispersos fatos. Por outro lado, é evidente que um fato da vida de um artista, talvez mudo e insignificante de per si, torne-se muito eloqüente e significativo se interpretado à luz das suas obras.

Mas, dir-se-á, para que reconstruir a vida quando se trata, antes de tudo, de compreender a poesia? É certo, responder-se-á, o que importa é compreender a poesia. Mas, deixando de lado o fato de que o verdadeiro objetivo de quem reconstrói a biografia de um artista é o de obter, por este modo, uma compreensão maior de suas obras, é necessário reconhecer que, até certo ponto, é a própria consideração da arte que adquire um caráter biográfico, ou melhor, que quase exige prolongar-se na biografia porque visa dar-se conta do que foi a arte para o artista que nela se empenhou seriamente, entregou-lhe a soma da sua experiência, dedicou-lhe o melhor de si mesmo, considerou-a como sua razão de vida e na dedicação a ela afirmou e construiu a sua pessoa. Aos defensores demasiado rígidos da diferença entre personalidade artística e personalidade biográfica será o caso de recordar que o artista afirma a própria personalidade humana sobretudo no fazer arte, isto é, no dedicar-se àquela tarefa que ele escolheu para a própria vida, de modo que não é possível compreender a fundo a arte de um autor sem dar-se conta do que foi, para ele, a sua arte.

6. **Da biografia à arte.** Passemos, assim, ao segundo problema: se a biografia pode contribuir para a compreensão da poesia. Ninguém contestará que o conhecimento de certas circunstâncias da vida de um autor pode iluminar certas características e certos significados de sua arte: o uso de

certos meios expressivos, a afinidade com outros artistas, a herança recebida da tradição, as preferências estilísticas, etc. Poder-se-á objetar que se certos conhecimentos biográficos são essenciais para melhor conhecer e avaliar a poesia, as obras dos autores cuja vida se ignora deveriam ser, ao fim e ao cabo, incompreensíveis, o que não só é desmentido pelos fatos mas também contradiz os princípios, já que não é obra de arte aquela que para ser entendida remete ainda ao autor e não se destacou dele para viver por conta própria. Mantendo firme o princípio, pode-se todavia considerar a possibilidade de que muitos dos significados de uma obra estejam ligados ao ambiente do qual ela emergiu, de modo que da mesma forma como agora nos escapam alguns aspectos das obras antigas, especialmente literárias, devido ao natural desgaste da língua, especialmente quando não é mais falada, podem escapar-nos, desde o início, certos significados de uma obra que seja tirada de seu ambiente e considerada em si mesma, sem uma adequada introdução e preparação. O intérprete não deve renunciar a nenhum dos meios que podem facilitar-lhe a penetração ou aumentar-lhe a compreensão, de modo que recorrerá à biografia até nos casos em que nela procure apenas a confirmação de descobertas já feitas ou a antecipação de descobertas a serem feitas na pura consideração da arte. Além disso, é bem verdade que a transfiguração poética distancia a figura de arte da circunstância real que a ocasionou, até o ponto de esta ser incapaz de iluminar aquela; mas não é menos verdade que um estudo da distância entre a figura da arte e a ocasião real, isto é, da intensidade e qualidade da transfiguração, revelaria certos segredos operativos do artista e revelaria os procedimentos da sua inspiração, contribuindo não pouco para esclarecer a sua arte.

Tudo isto encoraja a sustentar que não se trata de afirmar que a biografia, de per si, está em condições de fazer compreender a arte, mas de *iluminar as obras através da biografia, já por sua vez iluminada pelas próprias obras*. Antes

de tudo, é preciso reconstruir e estudar a vida à luz das obras – e vimos quantas revelações tornaram-se possíveis por tal perspectiva –; a biografia assim obtida, posta já sob o signo da arte, serve depois egregiamente para melhorar a compreensão das obras. Num certo sentido, pode dizer-se que este procedimento mantém-se fiel à recomendação de não sair da personalidade artística, enquanto a biografia aqui se apresenta como orientada pela arte e, ao mesmo tempo, culminando na arte, nunca considerada por si mesma. Mas isto é possível justamente em virtude de um novo conceito de personalidade artística, entendida num sentido mais amplo e humano, coincidente, no fundo, com a própria personalidade humana do artista, no ato de empenhar-se na arte e de fazer-se arte ela mesma. Qualquer corte demasiado nítido entre personalidade artística e personalidade humana dissolveria aquele nexo entre vida e arte, pessoa e poesia, humanidade e estilo, que constitui o dinamismo essencial da arte, a sua gênese interior, a sua natureza íntima. A compreensão do significado humano do estilo, que é a coisa mais difícil na leitura das obras de arte, fica singularmente aumentada quando se consegue colher o estilo no seu estado germinal, isto é, quando se consegue ver o conteúdo no ato de buscar a própria forma, a personalidade do artista no ato de precisar a própria vocação formal, a sua espiritualidade no ato de fazer-se energia formante e gesto formativo: em suma, a humanidade no ato de fazer-se estilo, a vida no ato de fazer-se arte, a pessoa no ato de fazer-se obra. Ora, pôr a biografia sob o signo da arte e aplicá-la, assim fecunda, a explicar a poesia, significa, precisamente, olhar para aquele ponto germinal da arte, em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida traspassa a arte. Onde este método genético for possível, isto não pode deixar de favorecer o pleno êxito da interpretação e contribuir, egregiamente, para a compreensão da arte.

Capítulo VI

Pessoalidade e socialidade da arte

1. **Impessoalidade ou pessoalidade da arte?** No característico clima cultural de hoje, empenhado em problemas político-sociais e atento à crise do conceito de indivíduo, aparecem em primeiro plano questões como as da pessoalidade e da socialidade da arte. Convém enfrentá-los separadamente, dando ouvidos às diversas razões alegadas para sustentar as soluções opostas, à luz de recentes discussões a respeito.

Há defensores decididos da impessoalidade da arte. A arte, dizem alguns, é produto do ambiente: ela reflete uma época, um povo, um grupo. A individualidade do artista não é senão o tramite desta voz coletiva que busca expressão na arte: não criadora mas portadora, não inventora mas executora, não iniciadora mas mediadora. Outros recordam que o artista não tem, verdadeiramente, a iniciativa da arte. Será um demônio que o possui ou a mania que o invade: é ponto pacífico que ele é transportado, premido, necessitado. Mal a idéia se delineia em sua mente, ele não é mais livre, mas como que obrigado a realizá-lo: não é mais senhor de si e do próprio operar, mas servo da obra e executor dos seus quereres. O artista é mais expectador do que ator, mais receptáculo e veículo do que autor e criador: a obra quase que se faz por isso mesma, organizando-se na sua atividade e tornando-a como que o instrumento de seu próprio nascimento. No fundo, o artista é passivo e inconsciente e segue ou, quando muito, secunda uma criação que se faz por si. Outros ainda sustentam que o ponto de vista ao qual o artista se eleva não tem mais nada de individual e de pessoal: o artista esqueceu o próprio eu, superou a própria personalidade, elevou-se à esfera do sujeito puro, atingiu o plano do universal; a arte, antes, consistiria justamente neste esforço de despersonalização com o qual o artista se torna "puro olho contemplante" e figura possibilidades universalmente humanas. Outros, enfim, apoiando-se no fato de que o artista quer fazer obra durável e imortal, *aere perennius*, vêem nesta aspiração um implícito reconhecimento da esmagadora superioridade da obra sobre a pessoa: a arte visa à impessoalidade porque o artista quer fazer alguma coisa que dure mais do que ele.

Aí estão, pois, as numerosas poéticas da impessoalidade que, com Flaubert e Eliot, por exemplo, recomendam um rigoroso e quase ascético exercício de despersonalização: uma busca de impassível objetividade onde cancelar-se e desaparecer, de modo que não permaneça nada de subjetivo e de pessoal, onde falem as próprias coisas, "e não haja um só sentimento nem uma só reflexão do autor"; "uma contínua renúncia a si próprio por qualquer coisa de mais precioso, um contínuo sacrifício de si, uma contínua extinção da personalidade", de modo que a poesia seja "não expressão da personalidade, mas fuga da personalidade" e o poeta seja "não uma personalidade a exprimir-se, mas um meio" para fazer poesia. E, a confirmar a impessoalidade da arte, alegam-se, com freqüência, todos os casos em que a obra resulta da colaboração de mais pessoas: romances e dramas escritos por dois autores; o cinema que exige a intervenção de diversas pessoas com funções diversas; catedrais plurisseculares que, sem perderem nada da própria unidade, nascem da obra coletiva de diversas gerações; cidades que no seu conjunto têm uma beleza unitária e indivisível, que transcende as contribuições particulares das pessoas quer célebres quer anônimas que aí trabalharam, quase que expressão de uma alma coletiva e impessoal, onde os indivíduos se perdem e desaparecem.

De outro lado, há os que, sensíveis ao caráter não apenas expressivo e sentimental, mas também inventivo e original da arte, precisamente por estas duas razões, vêem nela um insuprimível e essencial aspecto de pessoalidade. Toda a tradição romântica acredita neste princípio e, mesmo o seu último grande representante, Croce, que não obstante descrê do conceito de pessoa, manteve-o e defendeu-o. Ele insistiu muito sobre o caráter individual e pessoal da arte: quando identifica a arte com a expressão, não descuida de advertir que a expressão é quanto há de mais pessoal e singular; e, quando estende o caráter de personalidade até as ações morais e as proposições de verdade, está consciente de ter aplicado às outras formas do espírito um caráter peculiar da arte, até falar, neste sentido, de "sugestões da estética para reformas noutras partes da filosofia". Certamente Croce entendeu este caráter de pessoalidade de modo especial: em primeiro lugar, colocou-o numa relação necessária com o de universalidade, entendido como totalidade e cosmicidade, a ponto de dizer que a obra de arte é pessoal e suprapessoal a um só tempo, porque na sua individualidade vive a universalidade do espírito. Em segundo lugar, distinguiu-o nitidamente daquilo que se entende por pessoa singular e concreta, a qual, contrariamente àquilo em que se crê, longe de ser original, determinada e irrepetível, é indiferenciada e indistinta: uma coisa é a personalidade artística e outra a pessoa do artista. A primeira é singular e original precisamente porque se destacou da comum e genérica humanidade para individuar-se numa obra de arte e coincide, sem resíduo, com a obra, única a existir e a partir da qual, apenas, é possível definir a personalidade de um artista enquanto tal. A segunda é o fundo comum e indistinto da humanidade, a individualidade biológica e informe, vã, fugidia e inexistente na sua móvel e instável fluidez, na qual é impossível fazer consistir a ideal personalidade de um artista e, em geral, o valor de uma pessoa operante e operosa. A pessoalidade, portanto, adquire o seu caráter de individualidade, determinação, originalidade, somente enquanto acolhe em si a universalidade, totalidade, cosmicidade do espírito e se distingue da indistinta e indeterminada humanidade das pessoas múltiplas e vivas.

2. **Crítica do impessoalismo artístico.** As teorias impessoalistas não se dão conta de que nada ocorre na arte senão através da mediação ativa e criadora da pessoa. Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. No mundo humano, qualquer manifestação coletiva é sempre ao mesmo tempo pessoal: aquilo que é comum é resultado só das contribuições pessoais e age somente através de adesões e de realizações pessoais. Um povo, um grupo, uma civilização são realidades suprapessoais nas quais, no entanto, só se participa pessoalmente. Por isso a obra de arte contém a voz do povo e do tempo somente enquanto contém a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo, participação que pode ser de adesão ou de revolta, mas que, em todo caso, é uma reação pessoal. Além do mais, é precisamente esta voz pessoal e singularíssima a que traz consigo, desde já inseparável da própria consistência e completamente assimilada, a voz coletiva e suprapessoal, não necessariamente deformada ou desfigurada, mas antes, muitas vezes, fielmente recolhida e apresentada, e, em todo caso, interpretada pela perspectiva irrepetível e pela inconfundível espiritualidade do artista.

E certamente a obra tem uma vontade independente, uma autônoma e interna finalidade, que orienta seu desenvolvimento, do germe ao fruto maduro, a ponto de o artista ser quase que forçado pelo impulso interno do germe a só alcançar o êxito se fizer aquilo que a obra exige dele, já que aquele é o único modo como a obra se deixa fazer. Mas isto não quer dizer que o artista perca a iniciativa e não seja senão o receptáculo da gestação da obra, que a sua atividade se limite a secundar o desenvolvimento do germe e ele seja reduzido apenas a ser expectador do advento da obra: é bem ele o ideador e o realizador, o inventor e o executor da obra de arte, mesmo que ele se encontre na extraordinária condição de obedecê-la no próprio ato de fazê-la. O artista não é nunca tão criador como quando, na sua atividade, se recorta a independência da forma, como quando a obra lhe impõe a sua própria vontade, no ato de ser produzida por ele, porque então torna-se evidente que ele, verdadeiramente, "criou", isto é, produziu alguma coisa de vivo e de autônomo, que se destaca dele e está em condições de viver por conta própria. O sinal mais evidente da criatividade é o fato de a iniciativa do artista culminar na autonomia da obra.

E mesmo quando a arte consistisse num esforço de despersonalização, isto ainda seria pessoal: totalmente pessoal aquele olhar que quereria ser impessoal e universal; afirmação pessoal, isto é, afirmação de si na obra, aquele intento de criar alguma coisa que dure mais que a própria pessoa. O que fica evidente também nas poéticas da impessoalidade, que, justamente, são poéticas, isto é, programas de arte, que exigem do poeta um incessante e vigil esforço de impessoalidade, uma vez que é precisamente este esforço muito pessoal que caracteriza as obras inspiradas por tais programas.

Depois, os casos de colaboração não invalidam, mas antes confirmam a pessoalidade da arte, uma vez que o próprio conceito de colaboração e de trabalho coletivo implica a realidade das pessoas operantes e não a sua supressão na obra comum. Aqueles casos de colaboração não são bem sucedidos senão mediante uma perfeita congenialidade que une autores vizinhos ou distantes no espaço e no tempo, e congenialidade significa pessoalidade, isto é, similaridade de pessoas que conseguem assemelhar-se sem nada sacrificarem da própria independência e da própria personalidade, mas antes afirmando a própria independência e encontrando a própria personalidade, precisamente naquele estado de semelhança e naquele esforço de assimilação: seja que dois autores desenvolvam, conjuntamente, um mesmo embrião, e estejam tão "afinados" um com o outro que, na obra, nada aparece que possa distinguir suas contribuições individuais; seja que várias pessoas colaborem numa obra que, como o cinema, exige, de per si, contribuições coletivas, que, no entanto, não são bem-sucedidas senão quando concordam entre si, geralmente dirigidas por uma só pessoa; seja que mediante uma variedade de pessoas e de estilos se instaure, através do tempo, uma tentativa comum de interpretar a forma interna e em gestação de um edifício inacabado, como acontece nos casos particularmente bem-sucedidos (não são muitos) de igrejas muitas vezes centenárias, onde cada novo acrescentamento se situa sobre o prolongamento invocado ou pressentido na construção precedente, sem anular ou impedir, mas antes solicitando e provocando a originalidade dos artistas posteriores, simultaneamente criadores e intérpretes; seja que a alma coletiva de uma cidade, a qual não pode ter outra sede e outra expressão que não as almas de cada uma das pessoas de que ela resulta e que, ao mesmo tempo, inspira, opere nelas de modo que a personalidade de cada contribuinte singular e autônomo para a edificação citadina se tenha podido afirmar apenas na colaboração para o resultado comum, e que ao resultado comum se tenha chegado apenas em virtude da pessoalidade das interpretações

criativas individuais, num plexo vivo, onde interpretação e criação, continuidade e originalidade, coletividade e singularidade não só se sustentam mutuamente como também encontram uma na outra o caminho da própria realização.

A inadequação da afirmativa de pessoalidade contida na doutrina crociana fica patente sobretudo na sua incapacidade de explicar estes casos de colaboração artística. De fato, identificando a personalidade artística com a própria obra, ela propõe um conceito de pessoa que não tolera pluralidade e, portanto, ignora coletividade e colaboração. Se a personalidade artística e a obra são coextensivas, acontece, de um lado, que dois autores de uma obra bem-sucedida não são duas pessoas distintas, mas uma única personalidade, e, de outro, que não tem sentido o conceito de cidade como obra de arte, porque como obras de arte somente existem os edifícios particulares, distintos um do outro, além dos quais seria impossível considerar a artisticidade de uma rua, de um quarteirão, de uma cidade inteira. O absurdo de tais conseqüências demonstra a necessidade de ter em conta a pessoa não somente como personalidade artística, mas também como pessoa concreta, livre, viva e determinada na sua substância histórica.

Esta necessidade aparece ainda das outras conseqüências contra as quais a doutrina crociana vai de encontro. Em primeiro lugar, o que é que mantém unidas as diversas obras de um mesmo autor, senão a sua concreta personalidade viva, que foi a iniciativa delas e que nelas, pouco a pouco, se afirmou no próprio valor? Além disso, se a pessoa se limita a ser o antecedente prático da obra de arte e não é também a sua iniciativa livre e criadora, acontece que na obra de arte se derrama, sem distinção nem discriminação, o universo inteiro, numa confluência em que tudo perde a sua fisionomia, porque, quer se trate de pensamento ou de ação, de natureza ou de história, de passado ou de presente, de pessoa singular ou de humanidade inteira, tudo é somente "matéria" do ato artístico, e aí se resolve e se dissolve completamente: *o* mundo inteiro na sua mole informe derrama-se no ato presente sem se tornar concretamente *um* mundo, isto é, o mundo do artista. Sem o conceito de pessoa, a idéia crociana de uma personalidade artística que coligue várias obras acaba por tornar-se uma simples hipótese de trabalho dos críticos, e a idéia crociana da totalidade e cosmicidade da expressão artística termina por aludir a uma confusão indistinta, privada de sentidos verdadeiramente espirituais.

3. **Arte e pessoa.** Estas considerações aconselham a não descuidar a importância da pessoa também no campo da arte. Há na atividade artística um caráter de pessoalidade constitutivo e elementar que não pode ser descuidado, e um caráter de pessoalidade mais especial e profundo que importa sublinhar.

O primeiro é o caráter de pessoalidade, que é inerente a toda atividade humana em geral. Qualquer atividade humana, e portanto também a arte, está dirigida por uma iniciativa pessoal: a pessoa a especifica com um ato seu de liberdade; considera-a como um fim ao qual dedicar-se; exercita-a com a consciência de encontrar nela uma afirmação de si; colore-a com todos aqueles caracteres que conferem uma tarefa a uma pessoa concreta, como o dever, a dedicação, a paixão, o interesse; considera seus resultados, isto é, as obras, como realidades nas quais reconhece o próprio valor, com que substanciar a própria consistência histórica, de onde extrair os lineamentos do próprio perfil. Tudo isto diz respeito não somente à consciência humana e moral do artista, mas também à própria arte, porque alude à raiz humana e ao significado espiritual dela: é o ponto onde, necessariamente, a consideração da obra se faz consideração biográfica e o conhecimento do lugar que a arte ocupa na consciência de um artista se torna chave para interpretar a sua arte, qualificação da sua poesia.

O segundo se refere à arte como atividade formativa, isto é, inventiva, original, criadora e consiste numa presença, ao mesmo tempo tríplice e única, da pessoa na arte: como energia formante, como modo de formar, como obra formada. Colocada sob o signo da arte, a pessoa se torna vontade e iniciativa de arte, assume inteiramente uma direção artística, traz, de per si, uma vocação formal, torna-se uma carga de *energia formante*. No exercício de tal atividade, desaparece inteiramente nesta, tornando-se seu ato, ou melhor, seu gesto: a pessoa toda torna-se gesto do fazer, *modo de formar*, estilo. E se no operar artístico a pessoa do autor tornou-se, ela mesma, o seu próprio e insubstituível modo de formar, e se a arte não tem outro conteúdo que não a própria pessoa que é sua energia formante, bem se pode dizer que a obra, a que o processo artístico leva a cabo, é a própria pessoa do artista encarnada completamente num objeto físico e real, que é, justamente, *a obra formada*. Apesar da evidente transcendência recíproca da obra e da pessoa, pela qual a obra vive doravante por conta própria e a pessoa continua na sua ulterior atividade, nutrida, todavia, na própria substância histórica pelas mesmas obras que realizou e nas quais se afirmou, há um sentido em que se pode dizer que entre a pessoa do autor e a sua obra existe uma identidade verdadeira e propriamente dita. Neste sentido, a arte é qualquer coisa de muito mais intenso do que a expressão, já que a obra, mais do que exprimir a pessoa do autor, pode dizer-se que a *é*: ela é a pessoa mesma do autor, não fotografada num dos seus instantes – o que seria imagem muito parcial e falseadora – mas colhida na sua integridade viva, e solidificada, por assim dizer, num objeto físico e autônomo. Certamente isso não significa que o autor se resolve na obra, como se a verdadeira realidade fosse a obra, e o autor, separado dela, não fosse senão realidade efêmera e transitória; antes, pelo contrário, que a obra é o próprio autor, solidificado numa presença evidente e eloqüente, que se encomenda para a eternidade. Este insuprimível caráter pessoal da arte prolonga-se ainda na característica comunicabilidade da forma, que é universal somente enquanto pessoal e vice-versa, porque fala a todos, mas fala a cada um no seu modo. De fato, não se tem acesso à obra de arte senão pessoalmente, no sentido de que a obra de arte exige interpretação, isto é, suscita, por si mesma, uma leitura multíplice, ou melhor, infinita, como infinitas e sempre diversas são as pessoas dos intérpretes e dos leitores.

4. **Arte e sociedade.** Na cultura italiana, o advento da estética crociana tinha significado, entre outras coisas, a reivindicação do caráter individual e autônomo da arte: a arte é obra do gênio, não produto coletivo; criação novíssima, não resultado do ambiente. A cultura idealista reagia desta forma à cultura positivista. Sobre este ponto, assiste-se hoje, na Itália, ao caminho inverso: da afirmação da individualidade e da autonomia da arte tende-se a passar para a afirmação da socialidade e do condicionamento da arte. Isto se inclui na tendência geral da nossa cultura, que, cansada do tanto insistir crociano acerca da autonomia da arte e acerca da pureza da síntese estética *a priori*, que ignora qualquer condição, rebaixa todo precedente a simples matéria e dissolve qualquer matéria no ato criativo, voltou-se para revalorizar o conteúdo, o significado humano, a função não puramente estética da arte e a sublinhar a relação que liga a arte com o tempo do qual ela emerge e com o ambiente de onde ela surge. Como em todas as reações, há o perigo de exceder-se: como a tese crociana corria o risco do puro formalismo e da separação da arte de todos os outros valores da vida, hoje se corre, de bom grado, o perigo de submergir a arte na vida, de reduzi-la a outros valores, de submetê-la a fins não artísticos, de esquecer sua especificação, de rebaixá-la ao nível das suas meras condições, de elevar estas últimas a seu critério de explicação, ou pior, de avaliação.

Também no tema das relações entre arte e sociedade as possibilidades extremas são duas, recorrentes deste há cem anos e que se alternam, se opõem e se combinam, de modos diversos, entre si. De um lado, está a afirmação da *sociedade* da arte, que vai desde um simples reconhecimento do *condicionamento social* dos fenômenos artísticos até a concepção de uma *determinação* mecanicista por parte das condições sociais, políticas e econômicas, e até ao programa de uma arte não só impregnada de valores sociais, mas submetida aos objetivos econômicos e políticos de classes, partidos ou governos. De outro lado, está a afirmação da *individualidade* e *autonomia* da arte, que vai desde a simples concepção do *caráter pessoal* e *inventivo* da atividade artística até a tese da *insularidade* das obras de arte, vistas como criações absolutas e intemporais ou como irrupções do eterno no tempo, e até o programa de uma arte que represente não apenas a solidão e a evasão do artista encerrado na sua torre de marfim, mas, precisamente, a manifestação extremamente privada e incomunicável de individualidades muito isoladas. Como se vê, as nuanças são muitas e, no interior das duas tendências, as diferenças são importantes, de modo que no exame das posições extremas e da sua contraposição estilizada existe um modo de sublinhar as justas exigências que animam tanto uma quanto a outra, e de procurar conciliá-las entre si, com espírito dúctil, equânime e compreensivo.

5. **Condicionamento ou determinismo social da arte.** A sociologia positivista, de Comte a Taine, resolutamente sublinhou o condicionamento social da arte: em parte, levou-a a um decidido determinismo, explicando os fenômenos ar-

tísticos com o célebre trinômio *race*, *milieu*, *moment*; considerou a arte como documento e quadro da sociedade do seu tempo; chegou até a excluir da arte um caráter propriamente individual. Um dos últimos representantes desta corrente, Lalo, afirmava que o umbral da consciência estética é um fato social: os valores estéticos não são tais enquanto permanecem individuais, de modo que a arte nasce só como social. A cultura positivista, no seu longo percurso, cobriu toda uma gama de afirmações compreendidas entre os extremos de uma simples sociologia da arte, dirigida a revelar o mero condicionamento social dos fenômenos artísticos, e os de uma estética sociológica verdadeira e propriamente dita, que não conhece outras categorias estéticas que não aquelas sociológicas.

O marxismo tem uma problemática mais complexa e, talvez, mais sutil. Certamente, no seu espírito originário há um determinismo social, que atribui a determinados fenômenos artísticos determinadas causas na sociedade, ou, pelo menos, um historicismo absoluto, que resolve todo valor supra-estrutural, e portanto também a arte, nas suas condições históricas de existência. Mas o próprio Marx tinha reconhecido para a arte uma situação especial e, no fundo, diversa daquela dos outros aspectos da supra-estrutura: a validez da arte não se encontra limitada ao tempo em que surge, mas atravessa perene os tempos, e não é necessário que todas as florações políticas e sociais determinem uma floração artística correspondente, ou que uma civilização superior dê lugar a uma arte superior. Examinando bem, estes dois fatos, isto é, a sobrevivência da arte a seu tempo e a desigualdade de desenvolvimento, bastariam por si sós para representar uma refutação viva do historicismo absoluto, e, portanto, dos pressupostos marxistas; mas, pelo contrário, deram lugar a uma série de acrobacias dialéticas para conciliar entre si os textos de Marx, e para pô-los de acordo com as mais novas e evoluídas exigências da estética; isto é, criaram, artificiosamente, verdadeiros e próprios problemas de escola, privados de sentido fora do âmbito daquelas discussões.

Mais importantes outras questões que se incluem na problemática instituída pelos conceitos de "supra-estrutura" e de "alienação" segundo a interpretação que se dá ao conceito de supra-estrutura, sobretudo quando se insiste no seu caráter ativo, muda o modo de conceber a arte, ora entendida como mera expressão do tempo, ora inserida como força eficaz entre aquelas destinadas a mudar as condições históricas de existência; além disso, ao se insistir, marxistamente, no conceito de alienação, o problema da arte torna-se um problema de integração humana, mais do que problema de seu condicionamento ou determinação social. Estas elucidações, naturalmente, elevaram o tom de certas discussões marxistas ainda ligadas a um rançoso determinismo mecanicista; mas não conseguiram, na maior parte dos casos, eliminar os inconvenientes que derivam do fato de conciliar interesse estético e interesse social, não alargando o primeiro até incluir o segundo, mas tornando o segundo dominante sobre o primeiro. Quando se quer *substituir* ao "gosto" o exame da correlação dos fenômenos artísticos com base social e econômica, mais que *alargar* o gosto até compreender a atenção àquele condicionamento, cai-se na estética sociológica, que não designa ao campo artístico outras categorias que não as da sociologia e, por isso, compromete a especificação da arte.

No marxismo é preciso, pois, distinguir com cuidado a estética da poética, a definição da arte do programa de arte, que, pelo contrário, encontram-se, com bastante freqüência, confundidos nas discussões marxistas, especialmente quando da afirmação do caráter ativo da supra-estrutura se passa a recomendar uma arte inspirada pelos novos problemas políticos e pelas exigências da revolução. Tomando como base o princípio de que a renovação dos conteúdos torna possível a renovação da forma, a poética marxista auspicia uma nova arte, que represente a nova realidade social. O fato é que a renovação do conteúdo não produz de per si, necessariamente, a nova forma: é precisamente aqui que intervém a personalidade e a inventividade do artista, que medeia com a sua irrepetível espiritualidade a passagem do espírito do tempo à realização artística e que preenche, com seu espírito criativo, a distância entre as condições sociais e os valores artísticos. Muito legítima a poética marxista, que quereria uma arte inspirada nas novas aspirações e realizações sociais: este programa, como já se viu anteriormente, não compromete em nada a autonomia da arte. Mas uma arte deste gênero deve brotar espontaneamente da alma do artista que sabe traduzir em gestos formativos e em modos operativos aqueles ideais e aquelas aspirações; pretender porém não apenas auspiciar mas promover seu advento com as regras do "realismo socialista", com as discussões sobre o "típico" e sobre o "esquematismo" e sobre a "participação da arte", ou, pior, dar a estas normas de poética o valor de princípios da estética, tudo isto é pouco menos que absurdo.

6. **Pessoalidade ou insularidade da arte.** Diante destas concepções, houve quem sempre mantivesse firme o princípio da pessoalidade e da inventividade da arte, reivindicando, com razão, o princípio de que a arte é criação pessoal, contra qualquer determinismo social da arte e contra as várias estéticas sociológicas. A arte é sempre feita por um artista, que nela derrama a própria espiritualidade, muito singular e irrepetível, ainda que nutrida pelo ambiente e pela sociedade em que vive; e a arte transfigura sempre as próprias condições, superando-as ou sublinhando-as, e delas se encontra separada por uma distância que somente o gênio criador do artista sabe preencher.

Procedendo neste caminho houve quem chegasse às conseqüências extremas, chegando a desvalorizar todo condicionamento do artista, quer individual ou social, psicológico ou histórico, cultural ou técnico: todas estas condições não seriam senão "matéria" do ato criativo, comparável a um fogo que queima completamente aquilo de que se alimenta. Uma obra de arte seria então um começo absoluto, uma criação primeira, uma realidade sem passado, que dissolve e anula em si as próprias condições: ela irrompe no tempo como se viesse da eternidade, isolada do contexto histórico, sem passagem, ou homogeneidade, ou ressonância com a realidade que a circunda. Dar a esta realidade absolutamente nova que é uma obra de arte uma colocação ou um condicionamento social, significaria mesclá-la a uma realidade que lhe é completamente estranha ou fazê-la recair no estado de material informe. Tratar uma obra de arte como documento da sociedade de onde emergiu ou como quadro da realidade social do seu tempo significaria confundir planos diversos, colocar obras falidas e obras bem-sucedidas num mesmo nível, esquecendo, assim, que como documento do gênero é muito mais útil uma obra falida do que uma obra bem-sucedida, porque mais vizinha da realidade e menos marcada por aquela transfiguração, ou estilização, ou abstração que é devida à fantasia artística.

Tudo isto vai além da situação real da arte. Se é verdade que a realidade social deve passar através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, é também verdade que a pessoa é, por sua vez, uma realidade social, alimentada em si mesma pelo contato com os outros. Se é verdade que a passagem das condições sociais ao valor artístico não é deterministamente necessária, também é verdade que, com respeito ao valor artístico, as condições sociais não são um simples zero, privado de relevância estética enquanto completamente absorvido e dissolvido no ato criativo: um novo conteúdo não determina, de per si, a nova forma, mas também não se pode dizer que a produção artística seja uma criação absoluta, que cria também a própria matéria e o próprio conteúdo. Nem se pode dizer que a obra não tolere ser entendida ou considerada como documento da sociedade donde emergiu e antes ceda às obras falhadas a capacidade de ser este quadro fiel e exaustivo: precisamente como obra de arte, se devidamente interrogada, ela pode fornecer esta documentação e esta representação, até melhor que as obras falhadas, que não têm aquela vivacidade de representação, aquele dizer tudo num nada, aquela figuração típica capaz de conferir um valor e um significado universal ao individual concreto, que ela, no entanto, possui, precisamente enquanto arte.

Naturalmente, é preciso saber distinguir destas teorias as poéticas da arte pela arte e da evasão, pelas quais o artista, dedicado unicamente ao culto da arte, retira-se na torre de marfim, esquecido da sua natureza humana, e portanto social, satisfeito com um público extremamente restrito de refinados, encerrado na insuperável barreira do hermetismo, ou melhor, desdenhoso de qualquer contato que perturbe a sua dedicação muito individual à arte. Também esta poética é legítima, conquanto não pretenda produzir arte apenas com as suas recomendações. O que é absurdo é afirmar que, em tal caso, a arte provém de uma realidade completamente insocial, uma vez que também o homem da torre de marfim, embora isolado, é filho de seu tempo e da sociedade em que vive, e mesmo a sua intolerância com respeito à vida social e a sua revolta contra a comunicação atestam um seu relacionamento – embora negativo – com a sociedade, quando não qualificam, deveras, o costume de uma determinada sociedade ou grupo social.

7. **Socialidade da arte.** Nas duas concepções opostas examinadas anteriormente, é necessário introduzir uma discriminação que distinga as justas exigências das conseqüências extremas. Justas são as exigências de reconhecer de um lado o *condicionamento* social da arte e, de outro, a sua ineliminável *pessoalidade* e *inventividade*. Estas duas exigências nem ao menos estão em contraste; antes, convergem e coincidem nos conceitos de pessoa e de criatividade humana. Uma vez que pessoa significa singularidade irrepetível, inconfundível, original, mas não tem nada a ver com o "sujeito", que reduz a pura intimidade e atividade subjetiva tudo aquilo com que entra em relação: a pessoa é aberta, comunicativa, social, de modo que toda atividade humana, e por isso também a arte, tem sempre um caráter *pessoal e social a um só tempo*; e a criatividade humana tem um caráter inventivo e original pelo qual, entre as suas condições e os seus materiais, de um lado, e os seus resultados, de outro, existe sempre um salto, mas não é de modo algum uma criatividade absoluta, que inventa também as condições e os materiais: estes conservam a sua natureza e o seu peso no interior do ato inventivo, o qual permanece por eles condicionado, ainda que não determinado, e, em todo caso, alimentado, enriquecido, incrementado, porque é própria do ato inventivo a capacidade de extrair o máximo fruto das próprias condições; de modo que toda atividade humana, e portanto também a arte, tem sempre um caráter *inventivo e condicionado a um só tempo*.

Se, pelo contrário, o condicionamento social da arte é acentuado a ponto de tomar o aspecto de uma verdadeira e própria *determinação* da arte por parte da sociedade, ou de uma redução dos fenômenos artísticos a simples fatos sociais para serem considerados somente com *categorias sociais*, e se a pessoalidade e inventividade da arte é exagerada a ponto de apresentar-se como *criação absoluta* de obras *insulares* e privadas de condições e nexos, então se trata de concepções inconciliáveis entre si, além de distanciadas da realidade da arte, a qual é livre criação pessoal que exige ser considerada na autonomia do seu valor e, ao mesmo tempo, está radicada num contexto social que condiciona sua gênese e seu significado.. Aquelas concepções extremas estão insidiosamente escondidas em afirmações aparentemente inócuas, como a tese de que a novidade do conteúdo traz consigo a novidade da forma, e como a idéia da criatividade da operação artística: a primeira, se não é oportunamente retificada, cai no determinismo, e a segunda, se é exagerada, cai no conceito de uma absoluta criatividade, ignara de condições e pouco conforme à condição humana.

O problema suscitado por estas discussões não é tanto o de admitir o condicionamento social da arte: este é tão evidente, que seria difícil negá-lo sem um reconhecimento qualquer. O que importa é consolidar qual a relevância artística que este condicionamento tem, e, por isso, um discurso sobre a socialidade da arte pode interessar, além de à sociedade, também à arte enquanto tal, no seu valor próprio e na sua qualidade específica. É certamente possível considerar os fatos de arte a partir de um ponto de vista puramente sociológico, e uma consideração do gênero, interessante do ponto de vista histórico, pode até muitas vezes contribuir para a compreensão da arte; mas não se creia haver feito, com isto, um discurso sobre a arte enquanto tal, porque as categorias adotadas em tal consideração são sociológicas e não estéticas. Um discurso sobre o condicionamento social da arte adquire, ao contrário, um caráter específico somente enquanto as condições às quais alude se tornam condições internas da arte, isto é, somente se as condições sociais se tornam, elas mesmas, na atividade concreta do artista, ocasiões estéticas, iniciativas de arte, sugestões operativas, pressentimentos de êxitos artísticos, conteúdos prenhes de uma vocação formal. É essencial, em suma, que tanto o influxo da sociedade sobre a arte quanto o influxo da arte sobre a sociedade, tanto os antecedentes e os conteúdos da arte quanto a suas funções e seus objetivos, tornem-se, para o artista, estímulos formativos e possibilidade de arte. Deste modo, condicionamento social e inventividade pessoal conciliam-se, sem que o primeiro comprometa a especificação da arte e sem que a segunda rebaixe os pressupostos e os objetivos sociais da matéria inerte. Assim não serão as categorias sociológicas a condicionarem as estéticas, ou pior, a substituírem-se por elas, mas as mesmas categorias estéticas alargar-se-ão a ponto de abrangerem a socialidade da arte.

Uma consideração completa do tema "arte e sociedade" deveria escalar-se numa gama que, compreendendo as duas grandes possibilidades do influxo da sociedade sobre a arte e do influxo da arte sobre a sociedade, vai do reconhecimento das características artísticas da própria sociedade à afirmação da arte como instituidora de socialidade. Neste amplo leque, as gradações são muitas e as nuanças importantes, mesmo se leves, de modo que uma consideração completa teria uma amplitude vastíssima. São suficientes as considerações seguintes.

8. **Influxo da sociedade sobre a arte.** Quem quiser estudar o influxo da sociedade sobre a arte deverá começar por reconhecer o *caráter artístico da própria sociedade*. A vida social exige, para o seu próprio desenvolvimento, a intervenção de uma atividade formativa, que colore de arte muitas das suas manifestações. A criação dos institutos políticos e jurídicos em que se concretiza a vida social é um ato de invenção que deve ser alimentado pela fantasia e pelo sentido da forma; as cerimônias da vida social, quer pública ou privada, quer política ou religiosa, implicam um intenso exercício de inventividade formante; os edifícios e os locais destinados ao culto religioso, ou às funções civis, ou aos entendimentos privados, querem ser cuidados na arquitetura e

no mobiliário; os discursos em público e os entendimentos privados tendem a uma elegância formal e a uma busca de efeitos; o porte da pessoa e o vestuário desejam adequar-se à importância das reuniões; em suma, todo momento da vida social implica um exercício de formatividade, que se pode acentuar numa deliberada busca de efeitos artísticos e dar lugar a formas de arte verdadeiras e propriamente ditas.

Nascem assim, das estruturas e necessidades sociais, determinadas artes, maiores ou menores: são casos de *origem social da arte*. Eis, em primeiro lugar, a arte ligada às funções eminentemente sociais da religião: arquitetura religiosa, dança sacra, música sacra. Eis as artes da decoração e da vestimenta, eis as etiquetas e os códigos da cortesia, a eloqüência forense, política, religiosa, os vários cerimoniais de qualquer tipo de função pública, a arquitetura civil e a urbanística. Claro está que se trata de "emergências": a formatividade inerente à própria vida social acentuou-se, com ato livre e inventivo, em um verdadeiro e próprio exercício de arte. A passagem, porquanto invocada e sugerida pelas próprias coisas, é operada por um ato inovador e original.

Assim como em certos casos se pode falar de origem social da arte, há casos em que é preciso reconhecer um evidente *caráter social da arte*. É a assim chamada arte popular, que uma interpretação romântica considerava social tanto nos argumentos quanto nos autores, no sentido de que ela seria arte que canta e figura temas populares, obra coletiva e anônima do próprio povo, mas que agora é interpretada de modo mais conforme com a estrutura da própria arte, a qual, se conhece obras coletivas como certos poemas épicos e certas catedrais plurisseculares, ignora, todavia, a possibilidade de que o próprio povo se faça autor. A arte popular é tal, não porque tenha sido feita pelo povo, mas porque tem o povo como assunto e como ambiente: nascida no povo e para o povo, tem como autor quem soube interpretar a alma popular, recolher seus temas, realizar suas aspirações, precisar seus gostos.

Chega-se assim ao verdadeiro e propriamente dito *condicionamento social da arte*, que pode ser estudado de múltiplos pontos de vista. Em primeiro lugar, é possível uma *sociologia do artista*: podem ser condições internas da arte a procedência social do artista, as suas convicções políticas, o seu lugar na sociedade segundo o costume imperante, os diversos fenômenos do mecenatismo privado e público, da torre de marfim, da *bohème*, do poeta cesário e laureado.

Em segundo lugar, é possível que naturalmente através da personalidade do artista penetre na arte *a alma do povo* e da sociedade em que ele vive, a ponto de que o canto singular de um poeta se torne a saga coletiva de um povo, a ponto de que toda a história artística de um povo revele seu espírito coletivo e as grandes características nacionais. Mas não é preciso acreditar que a alma do povo e a alma do artista singular residam na obra em diversos níveis: estas devem ser buscadas no mesmo nível, que é o do conteúdo, entendido como espiritualidade, seja coletiva ou singular, traduzida inteiramente no estilo. Precisamente porque a alma do povo penetra na arte através da espiritualidade pessoal do artista, o aspecto social e o aspecto pessoal, em tal caso, são inseparáveis e representam o inteiro e indivisível "mundo" da obra.

Por fim, o *gosto do público*, ou encontrado, ou instituído pelo artista, torna-se uma condição social da arte, enquanto é uma consciência estética socialmente organizada, com os seus juízos e as suas sanções. Não é que o artista se limite a seguir o gosto do público: certamente, pode ocorrer que ele o constitua em lei, quer tirando dele ensinamento e ocasião de arte, quer, o que é pior, com a intenção de roubar-lhe o aplauso. Mas normalmente o grande artista vai além do gosto de seu tempo e cria, para si, seu próprio público, comunicando-lhe o próprio gosto; e consegue fazer isto enquanto só nele o "espírito da época" assume um caráter formativo e se traduz em operação artística. De maneira que, mais do que vir ao encontro do gosto do público, ele o antecipa, precisa, institui, e o público encontra nele aquilo que obscuramente pressentia e instintivamente preferia, sem no entanto conseguir adquirir por si o conhecimento destes seus pressentimentos e destas suas preferências, e talvez até resistindo, a viva força, àquelas inovações que mais tarde reconhecerá como adequadas às suas próprias expectativas e aspirações íntimas e profundas.

9. **Influxo da arte sobre a sociedade.** A socialidade reaparece não só nos precedentes, mas também nos subseqüentes da arte, como sua finalidade implícita ou acrescentada. Em virtude de seus significados, a arte pode assumir uma *função social* e dirigir-se com determinados objetivos a determinados círculos, restritos como cenáculos de iniciados ou amplos como povos e massas. Isto recai no caso geral dos objetivos da arte, cuja presença não compromete em nada a autonomia do valor artístico, contanto que eles se tornem condições internas: não limites extrínsecos, mas possibilidades oferecidas ao artista e por ele sentidas como estímulos formativos e embriões de obras. Trata-se então de fins não a serem *perseguidos com a arte* mas a *serem conseguidos na arte*: está em jogo não uma subordinação da arte a um fim social, mas a assunção de tal fim na própria arte; não que a arte consiga ser arte *se o* alcançar, mas a arte o alcança *porque* conseguiu ser arte. A esta dupla e oposta possibilidade encontram-se expostas as poéticas, que podem prescrever ao artista a difusão de determinadas idéias religiosas, ou políticas, ou filosóficas em determinados ambientes, ou classes, ou povos, ou nações; e podem fazê-lo legitimamente, enquanto, de per si, auspiciam não a subordinação instrumental da arte àqueles fins, mas o advento de uma arte inspirada naqueles princípios e no desejo de difundi-los. Mas se esquecemos que elas, de per si, não podem produzir aquela "inspiração" e traduzir em termos artísticos aquele "desejo", corremos o risco de transformá-las numa concepção instrumental da arte e acabamos por conseguir a autorização para promover e aprovar obras *puramente* propagandistas, as quais, além de negarem a arte, nem ao menos estão em condições de exercitar aquela função social a que se propunham. É o caso da poesia patriótica, que passa da robusta veia dos vates nacionais para a insuportável retórica dos poetas oficiais. Quem, de verdade, desenvolve uma "função social" dentre eles, aparece claro não só se pensamos nos incolores aplausos convencionais recolhidos pelos segundos mas também na entusiasmante força unificadora exercida pelos primeiros: caso real de poesia em que o valor artístico e a função social caminham *pari passu* e ficam juntos ou caem juntos.

Chegamos, assim, à *influência* que certas obras de arte, em determinados períodos, ou no suceder-se das gerações humanas, exerceram sobre a sociedade, sobre alguns povos, sobre toda a humanidade. É certo que a enorme influência exercida por algumas obras, com freqüência deveu-se mais ao assunto do que à qualidade artística, e mais ao ingênuo abandono dos leitores do que a um consciente juízo crítico. Este fato, freqüentemente, é olhado com desconfiança, como totalmente estranho à arte e à avaliação estética; certamente, este não é um comportamento criticamente correto frente à obra de arte enquanto tal. Mas, nestes casos, seria preciso não descuidar o fato de que se o assunto conseguiu exercer tal fascinação e se aquelas obras chegaram a seduzir tantos leitores, isto se deve, justamente, ao fato de que elas eram obras de arte, isto é, formas vivas de per si e irradiando em torno de si um interesse múltiplo e infinito. De modo que na aprovação dada pelo leitor ingênuo ao assunto, ou então à mensagem moral ou a qualquer outra coisa, está verdadeiramente contida uma espécie de avaliação estética, sob forma de atenção prestada, e aquele entusiasmo é, na verdade, uma aprovação indireta do valor artístico da obra. De resto, o próprio juízo estético está bem longe de excluir qualquer outra forma de fruição, intelectual, moral, utilitária ou qualquer que seja, porque antes inclui a todas, quando existem, e delas se nutre, se enriquece e tira partido. De resto, aquilo que uma obra daquele gênero se tornou para um povo, ou para uma época, ou para a humanidade é, enfim, inseparável deles: de tal forma neles se incrustou, que seria inútil tentar recuperar seu aspecto primitivo; é quase como uma página que se acrescentou à obra e que muda seu aspecto originário, sem no entanto alterá-la em si mesma, porque a transforma somente secundando-lhe os lineamentos. Em casos do gênero, trata-se, com freqüência, de acontecimentos que ultrapassam o desígnio do autor, e, não interessando mais ao artista, parecem irrelevantes para a arte. Mas não o são, porque certamente interessam ao crítico, que no acesso a uma obra sempre tira grande ajuda das referências à tradição interpretativa.

Por fim, a arte pode ser, ela mesma, *fundadora de socialidade*. Não esqueçamos aqui o quanto a arte enobrece e eleva o ânimo e os costumes, a ponto de ser considerada, na sua pura qualidade de arte, como condição indispensável de civilização e fator importantíssimo da educação, porque, livre da feroz rede das necessidades e dos interesses, dispõe o ânimo para o desinteresse, para a contemplação, para o reconhecimento, para a atenção, e o introduz nos altos cumes da vida espiritual. Além disso, a arte tem um caráter eminentemente comunicativo, a ponto de uma idéia que saiba dar-se a conhecer através da arte multiplicar, deste modo, a própria potência de atração e difusão, a ponto de só a presença de uma obra de arte criar um público, ainda que distanciado e disperso no espaço e no tempo, mas unido por vínculos ideais e extremamente vigorosos. Ainda, a arte realiza o mais difícil conceito de socialidade, porque ela fala a todos, mas a cada um de seu modo, e assim assegura uma universalidade através da individualidade e institui uma comunidade através da singularidade. De tal modo, ela mostra, com evidência máxima, que o essencial da sociedade não é a despersonalização, mas a personalidade, uma vez que, no público criado pela arte, os vínculos são tanto mais estreitos quanto mais individual foi o colóquio do indivíduo com a obra. Que a arte é fundadora de socialidade fica testemunhado pelo fato de que ela não pode passar sem o público, não tanto no sentido de que dele dependa ou tire sua norma e conselho, mas antes no sentido de que o prevê e o invoca, o suscita e o arrasta. A relação entre o artista e o público é constitutiva da arte; tanto isso é verdade, que até o artista não visa outra coisa senão tornar-se espectador da própria obra: o processo artístico pode ser interpretado como um movimento em que o autor tende a transformar-se em espectador, uma vez que a obra não pode dizer-se bem-sucedida senão no momento em que, autônoma e viva por conta própria, reclama reconhecimento e aprovação de todos, e, em primeiro lugar, daquele mesmo que a produziu. O ponto de vista do público é, portanto, essencial para o artista: só com o fazer arte ele institui um público e prevê seu ponto de vista e educa o seu gosto. Não que o artista deva preocupar-se com o público para fazer arte: que se preocupe, em primeiro lugar, com fazer arte e, de tal modo, fará o seu público. Em algumas artes a relação com o público e a instituição de uma socialidade são particularmente evidentes, ou melhor, fazem parte da própria matéria da arte e da sua técnica: pensemos na oratória, no teatro, nas assim chamadas artes de massa, que dão lugar a problemas particulares, não menos complexos que importantes, dignos de estudo particular e adequado.

Capítulo VII

Arte e história

1. **Possibilidade ou impossibilidade da história da arte.** O problema das relações entre arte e história tem uma relevância particular na cultura italiana, onde Croce travou uma batalha vigorosa para mostrar a inconsistência do conceito de "história da arte" e a impossibilidade de realizar uma que não tivesse uma mera utilidade didática, ou que não se reduzisse à história civil, ou política, ou à história das idéias e da cultura. Mas a doutrina de Croce, se reduziu os adversários ao silêncio, não calou, no entanto, suas exigências, as quais, periodicamente insurrectas, exigem satisfação, hoje mais do que nunca, até pelas razões já contempladas no capítulo precedente. O fato é que a doutrina crociana, provavelmente por razões polêmicas, foi impelida às extremas conseqüências, de modo que da oposição que dela resultou só é possível sair repudiando o extremismo dos contrários e mediando as diversas exigências.

De um lado, reduz-se a história da arte à história geral, de modo que a especificação da arte não vem reconhecida senão no sentido de que a arte revelaria, com maior ou especial evidência, o sentimento do tempo ou o espírito da época. Há aí uma *correspondência* entre determinadas formas de vida e determinados estilos: cada civilização tem a sua arte, cada povo a sua poesia, cada época o seu estilo. A obra de arte, como filha de seu tempo, e, portanto, como expressão da alma de um determinado povo ou de uma determinada época, pode ser considerada como *documento* de uma nação ou de uma idade: por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época, em todas as suas diversas manifestações espirituais, culturais, políticas, morais, religiosas, etc. Se a arte tem esse caráter de historicidade, pelo qual está estreitamente ligada a seu tempo, de modo a dele nutrir-se e, ao mesmo tempo revelá-lo, pode-se pensar em fazer sua história, isto é, traçar-lhe uma linha cronológica contínua, que siga o seu desenvolvimento do mesmo modo como se pode seguir o desenvolvimento histórico de um povo, de uma civilização, de um determinado período ou de um grande movimento espiritual. Deste modo, a história da arte encontraria na história geral política, ou civil, ou moral, ou filosófica, ou cultural, a sua condição e, ao mesmo tempo, o seu resultado.

De outro lado nega-se, sem mais, a possibilidade de uma história da arte que não se reduza à história política, ou civil, ou moral, ou cultural, porque qualquer consideração que encare a arte enquanto tal fixa-se na perfeição original das obras individuais, a qual não tem nem precedentes nem subseqüentes, mas é origem e resultado de si própria na sua absoluta independência. A obra de arte tem um caráter de historicidade unicamente no sentido de que contém em si todo o passado, e não apenas a arte precedente, na qual ela se inspira, mas a vida do universo inteiro, a ponto de, enquanto é evidente que um poeta moderno pode compreender um poeta antigo, não se poder admitir que um poeta antigo tivesse a possibilidade de compreender um poeta moderno, e a ponto de o juízo sobre a arte pressupor, necessariamente, a ordem histórica, no sentido de que uma obra moderna não seria bem entendida se fosse considerada contemporânea ou anterior a uma obra antiga ou medieval; mas, à parte esta condição de irreversibilidade e de reminiscência interior, não se

pode dizer que a arte como tal tenha história, porque a criação artística é um *começo absoluto*, em que todas as condições e os pressupostos se dissolvem completamente, na realidade novíssima que concluem, de modo que pretender fazer história da arte significa negar-lhe a *originalidade* e a *autonomia*. E, de fato, falar de "correspondência" entre determinadas formas de arte e determinadas formas de civilização significa aludir a relações de determinação causal, ou de derivação, ou, de qualquer modo, de dependência, como se o pretenso "espírito do tempo" ou o "gênio da nação" gerasse, de per si, a arte daquela época ou daquele povo, e como se o valor daquela arte consistisse unicamente em ser manifestação daquele espírito ou daquele gênio. Assinalar ainda às obras de arte um valor documentário significa esquecer que dos fatos, ou das aspirações, ou dos pensamentos que nela estão contidos não se pode tirar nenhuma contribuição para a história política, ou civil, ou cultural, porque estão de tal modo transfigurados, que não têm mais nenhuma referência à realidade histórica ou à atividade específica de onde derivou seu ímpeto poético.

Da objeção de que fazer história da arte significa negar sua especificação fogem aqueles que põem às claras nexos de continuidade nos fenômenos artísticos enquanto tais; mas Croce rebateu também este modo de ver com a sua teoria da originalidade e singularidade da obra de arte. Deste modo, a questão é deslocada para um outro terreno: trata-se não tanto da relação da arte com a realidade histórica no seu complexo e, em particular, com a sua situação histórica, mas antes da relação da arte com a arte precedente: não tanto do condicionamento histórico da arte, quanto da historicidade de sua própria realidade de arte.

De um lado, dirige-se a atenção para todos os elementos que fazem pensar numa continuidade em matéria de arte, como a instituição dos estilos, seu nascimento, crescimento, maturidade, decadência e morte, a passagem de um estilo para outro, a evolução de certos esquemas e módulos de composição, a vida das formas que parece desenvolver-se com um ritmo quase biológico, independentemente das obras, a continuidade da tradição e das escolas, a permanência de certos temas recorrentes, a invenção de gêneros poéticos, a influência das poéticas, a filiação a grandes movimentos espirituais e artísticos. E assim, partindo do fato real das filiações e derivações e dos elementos comuns a artistas diversos, chega-se a explicar as obras, tomando por base a arte precedente que nela conflui e que a influencia, procurando naquela o pressuposto, ou a preparação, ou a fonte suficiente para dar conta da nova obra no seu significado espiritual e nos seus valores formais, e talvez não nos detenhamos numa pesquisa de fontes, ou de influxos, ou de empréstimos, mas cheguemos até a falar de um verdadeiro e próprio desenvolvimento ou progresso da arte através dos séculos, até mesmo, na verdade, de uma evolução, que dá conta das passagens de autor para autor e de obra para obra, reduzindo aqueles e estas a simples etapas de um único e contínuo processo.

De outro lado, insiste-se sobre a absoluta originalidade da obra como condição de sua perfeição artística: a obra de arte não tolera nenhum nexo que a ligue a outras obras com uma continuidade imediata ou uma filiação direta, e é objeto de um juízo valorativo que a isola de todo contexto numa absoluta suficiência. Sobrepor à independência de cada uma das obras a consideração de uma continuidade que as ligue entre si significa comprometer a sua singularidade e, portanto, negar sua qualidade artística em favor de elementos que, por serem gerais e supra-individuais, não têm caráter de arte. Falar, a propósito da arte, das categorias históricas com que se interpretam a sucessão e o incremento, isto é, de "desenvolvimento", ou "progresso", ou "evolução", significa não se dar conta de que na arte falta o aperfeiçoamento

contínuo, uma vez que toda obra de arte atinge o máximo do valor, em qualquer tempo que surja. E reagrupar os artistas por nações, ou por séculos, ou por grandes movimentos espirituais, como quando se diz história da literatura latina ou italiana, ou da arte medieval ou moderna, ou da poesia clássica ou romântica, não tem outro significado que não o de servir-se de cômodas etiquetas, muito úteis para a exposição, mas inúteis como instrumentos para conservar e reproduzir os resultados da interpretação e da crítica aos fins da leitura. É este o conceito romântico da originalidade, segundo o qual a criatividade não tolera nenhum grau de receptividade, e ou é absoluta ou não é: o artista se encontra diante da alternativa da pura criação, que é arremesso sem condições e sem vínculos com o passado, pura rebelião e ruptura, ou da imitação, entendida como repetição mecânica, reprodução inerte, continuação vulgar, estéril maneira. Quando muito se pode admitir um "afinar-se com a tradição", que tem como efeito certos "ecos", ou certos "traços", ou "ressonâncias", ou "reminiscências" da arte passada. Mas a única consideração que se pode fazer das obras de arte enquanto tais é a monográfica, que faz finca-pé sobre sua singularidade fechada em si, privada de precedentes ou subseqüentes, e sobre a irrepetível personalidade artística dos seus autores.

Estas diversas doutrinas se estilizam numa oposição: de um lado, a historicidade da arte é acentuada a ponto de resolver a mudança dos fenômenos artísticos no desenvolvimento da civilização e da cultura, e de outro lado a autonomia da arte é acentuada numa independência tão pronunciada de modo a impedir uma correspondência com a realidade histórica. De um lado, os nexos históricos são acentuados até comprometerem a originalidade das obras, e, de outro, a singularidade destas é exaltada numa independência atomística e privada de relações. Em suma, de um lado, a historicidade que compromete a especificação e, do outro, a especificação que nega a historicidade; de um lado, a continuidade que compromete a originalidade e, de outro, a originalidade que nega a continuidade. As instâncias crocianas mostram, com razão, que uma história dos fenômenos artísticos que não preserve a especificação da arte e a originalidade das obras não é uma história *da arte*, porém história civil ou cultural; mas, não tendo em conta os fenômenos que atestam o condicionamento histórico e a continuidade dos fenômenos artísticos, concluem com a afirmação de que não existe *história* da arte. Já destas observações evidencia-se que *história da arte* é possível somente quando os conceitos de *historicidade* e *especificação*, e de *continuidade* e *originalidade* não se radicalizam, respectivamente, de modo a se excluírem um ao outro, mas quando convergem e se conciliam.

2. **Historicidade e especificação da arte.** Consideremos, em primeiro lugar, a relação da arte com a realidade histórica. Observaremos, antes de tudo, que o modo de conceber a historicidade da arte não é sempre tal, que comprometa sua especificação, e que afirmar a especificação da arte não significa, necessariamente, negar sua historicidade.

É verdadeiro que se a *correspondência* entre a arte e a civilização de um povo ou de uma época é entendida como dependência, ou derivação, ou determinação, fica comprometida a especificação da arte, avaliada, deste modo, com base nos seus conteúdos e na sua correspondência a valores não artísticos; e, sem dúvida, alguns historiadores das idéias ou da cultura tendem a considerar e avaliar a arte somente daquela maneira. Mas, por outro lado, também é verdadeiro que aquela correspondência existe, que cada época e cada povo se reconhece e se espelha na própria arte, que cada estilo aparece como a manifestação da alma de toda uma época, e que seria uma consideração bem fria e formalista da arte aquela que, ao interpretá-la, prescindisse deste seu significado humano e, portanto, histórico. O fato é que daquelas correspondências se pode falar somente *post factum*, isto é, somente depois que o estilo nasceu e as obras de arte estão feitas, somente depois que o salto das condições para a realidade da arte foi completado pelo imprevisível e extremamente livre ímpeto da invenção, de modo que, se falamos de correspondência, não é no sentido de fazer coincidir duas ordens preexistentes, cada uma completa no seu campo: mas então, ocorrida a criação, veremos que, mais do que de correspondência, devemos falar de *identidade*, no sentido de que na criativa inventividade do artista e espiritualidade de seu tempo tornou-se, *ela mesma*, o *seu* estilo, o estilo que só pode ser seu. Portanto, não basta negar que a arte dependa ou derive da civilização do tempo: é preciso, na verdade, negar que a ela corresponda, mas a razão disto é que se trata de uma identidade, verdadeira e propriamente dita, entre uma espiritualidade que, colocando-se sob o signo da arte e precisando a própria vocação formal, traduziu-se completamente em estilo, em modo de fazer arte, naquele estilo em que ela se traduz e que, doravante, é seu e só pode ser seu.

Eis que se abre a *possibilidade da história da arte num primeiro significado*: trata-se de seguir a espiritualidade humana no seu caminho e nas suas variadas encarnações nos diversos povos e nas diversas épocas, de colher estas diversas concretizações espirituais na sua vocação formal, isto é, no duplo ato de precisar o próprio destino de arte e fazer-se modo de formar ou estilo, e de tornar-se sede propícia para determinadas formas de arte; de ir no encalço das mudanças da espiritualidade humana, que, por um lado, podem ser solicitadas pela própria arte em virtude de sua eficaz presença no mundo espiritual e, por outro lado, reclamam, por sua vez, uma mudança na arte, isto é, variações de gosto e de estilo; de estudar a eficácia diversa e cambiante da arte passada no presente que se muda pouco a pouco, isto é, as afinidades ou incompatibilidades, as ressonâncias ou antipatias subitamente percebidas pelo gosto, no qual de quando em quando se concretiza, em campo artístico, a espiritualidade humana no seu processo histórico. Então se trata, verdadeiramente, de *história*, no sentido de que se segue o complexo da espiritualidade humana no seu caminho, fazendo referência à história civil, política, moral, filosófica e cultural, e, ao mesmo tempo, de história *da arte*, no sentido de que nem se faz com que a arte dependa, ou derive ou seja causada pelos fatos da história geral, nem é resolvida nela, mas, antes, colhe-se a arte na sua própria germinação e maturação, isto é, no ato de nascer da realidade histórica e, ao mesmo tempo, de vivê-la especificada, e se seguem todas as mudanças em que se medem no tempo as relações entre a arte e a espiritualidade humana, quer se trate, através das mudanças históricas, de identidade, ou correspondência, ou afinidade, ou incompatibilidade, ou incongenialidade, ou aversão. A distinção entre a história da arte e os diversos ramos da história geral fica assegurada pelo fato de que a história da arte, no próprio ato em que se deixa iluminar pela história geral, contribui validamente, por conta própria, para traçá-la, porque a arte, precisamente no ato em que, especificando-se, emerge da história, nela reingressa especificada: retira alimento do tempo para configurar a sua realidade de arte e, com esta sua realidade de arte, contribui, por sua vez, para configurar a fisionomia do tempo.

Numa indagação como esta pode ser importante considerar o caráter "documentário" de uma obra de arte nos confrontos da história política, ou civil, ou moral, ou filosófica, ou cultural, e isto não apenas no sentido já tratado no capítulo precedente, de que uma obra, precisamente como obra de arte, pode atestar a força ou a ressonância espiritual de uma idéia, de um fato, de um costume ou de um estilo de vida, mas também e sobretudo no sentido de que há obras em que o caráter documentário coincide completamente com o valor artístico, como quando, por exemplo, uma idéia filosófica encontra a sua expressão adequada e a sua verdadeira formulação somente num êxito artístico, ou como quando a própria arte assume caráter, valor, significado, função de filosofia. As obras do primeiro tipo, incluídas correntemente na história da filosofia, são também tomadas em consideração numa história literária, e as do segundo tipo, colocadas naturalmente na história literária, deveriam comparecer também na história da filosofia. Esta ambivalência basta para desmentir a diferença de condições que se queira instituir artificialmente, quanto à possibilidade de fazer história, entre a arte e as outras atividades.

3. **A história na obra e a obra na história: temporalidade e intemporalidade da arte.** É necessário um ulterior aprofundamento das relações da arte com a história. Estas relações são duplas, porque, por um lado, dizem respeito à sua *emergência* da história e, por outro, à sua *presença* nela; de uma parte, à sua intemporalidade e, de outra, à sua temporalidade.

Por um lado, a obra de arte emerge da história: ela nasce numa determinada situação histórica e com um preciso condicionamento temporal, mas não é produzida pela história que a precede, porque, de preferência, dela extrai sustento e nutrição, e, dela nascendo, detém o fluxo horizontal do tempo para dele sair verticalmente, e para fixar-se num valor doravante intemporal: universal, isto é, onirreconhecível, eviterno, isto é, perene. Por outro lado, a obra reimerge na história: longe de reduzir-se a um simples momento do fluxo temporal, é capaz de, ela própria, produzir história, porque com a exemplaridade de seu valor suscita, atrás de si, uma vida de imitações, retomadas e desenvolvimentos que, de maneira variada, nela se inspiram e, com a sua validez universal, solicita uma infinidade de interpretações, leituras e execuções que, de tempos em tempos, a fazem reviver; mas, enquanto exercita no tempo esta ação potente e eficaz, participa também no seu caráter perecível e transitório, sendo conduzida por uma vida mortal. Temporal na sua existência, que nasce e morre, e intemporal, no valor universal e perene, temporal e, juntamente intemporal, no seu nascimento e na sua vida, a obra é, ao mesmo tempo, filha e vencedora de seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede, mostrando assim, nestas estridentes contradições que são inerentes à sua realidade, o caráter misterioso e insondável da arte. Alimentada pela história, a obra produz história; não produzida pelo tempo, ela contribui para o tempo. A sua mesma intemporalidade é completamente circundada pelo tempo, uma vez que consiste no emergir do tempo, fazendo-o convergir em si, e no atravessar o tempo, solicitando seu fluxo. Por um lado, a *história* se derrama *na obra* precisamente no ato com que a *obra* emerge *da história*, e, por outro, *a obra age na história* precisamente no ato em que *a história* age *sobre* a *obra*: estes são os aspectos da *história da obra*, que, nascendo como intemporal no tempo, vive temporalmente além do tempo.

Portanto, quem quiser traçar a história de uma obra deverá, em primeiro lugar, estudar sua gênese, o que significa ver confluir no interior de um ato inventivo uma realidade histórica e temporal: situação histórica, condições temporais, civilização do tempo, espiritualidade do povo, referência a uma tradição artística, influxos recebidos de outros artistas: tudo coisas a serem colhidas no ato de se fazerem ocasião, sugestão e iniciativa de arte, ou melhor, gesto formativo, exercício de arte, estilo; tudo coisas que, de per si, não produzem arte, nem bastam para despertar, no artista, o ato artístico, mas que, no interior de seu livre e inventivo ato de criação, exercitam o seu influxo potente e decisivo, alimentando a consistência espiritual e artística da obra.

Deveremos, por isso, recordar que todas estas condições e estes antecedentes exercitam o seu influxo somente *no interior* do ato criativo, isto é, que a gênese da obra, temporal no seu ato, é intemporal no seu efeito: a obra, mesmo sendo filha de seu tempo, dele emerge e, de certo modo, dele sai para mover-se no espaço com a universalidade e perenidade de seu valor, em qualquer tempo, para além de qualquer circunstância histórica.

Deveremos, além disso, estudar a vida da obra de arte, e, em primeiro lugar, a sua vida de certo modo perene, isto é, a sua presença eficaz e durável no tempo e a sua atividade suscitadora de história. Por um lado, indagaremos as mudanças a que a sua exemplaridade dá lugar, isto é, a série de obras que nela se inspiraram e de artistas que dela aprenderam, de forma que, em variadas proliferações, dela derivam e estilos que dela nasceram ou ficaram transformados ou modificados; por outro, estudaremos a tradição crítica e a interpretativa a que a obra deu lugar e percorreremos o incessante processo de leitura e de execução que ela suscitou, traçaremos a história das múltiplas e inesgotáveis interpretações que, pouco a pouco, se incrustaram sobre a sua realidade, e teremos em conta os múltiplos significados, não sempre necessariamente conexos com a sua qualidade artística, de que ela se carregou no decurso das leituras. Em suma, estudaremos a múltipla vida suscitada pelo valor perene da obra, isto é, a temporal manifestação de sua infinitude intemporal.

Por fim, lançaremos um olhar também ao aspecto mais triste da obra, isto é, à sua vida perecível e mortal, uma vez que a existência física da obra, à qual também está inextricavelmente confiado o seu valor perene, está sujeita ao desgaste do tempo. Sob a ação do tempo a obra pode chegar até a destruição, e, em todo caso, envelhece, e isto acontece não somente nas obras em que o aspecto físico é mais evidente, como as estátuas, ou as pinturas, ou os edifícios, mas também nas obras musicais, em que a perda de uma tradição interpretativa muitas vezes basta para dissipá-la, e na poesia, em que a morte de uma língua compromete a compreensão de muitos significados e a exata apreciação do elemento sonoro; e acontece, em qualquer lugar, que certos significados estão confiados a símbolos convencionais, que, de per si, estão sujeitos a perder ou a mudar o seu sentido com o variar do tempo, isto é, com a alteração das condições de compreensibilidade.

4. **Originalidade e continuidade: tradição e imitação.** Consideremos, em segundo lugar, as relações da arte com a arte precedente. Veremos que o modo de conceber a continuidade dos fenômenos artísticos não é sempre tal que comprometa a originalidade das obras, e que afirmar a originalidade da obra de arte não significa, necessariamente, negar a continuidade dos fenômenos artísticos.

Estes dois fatos, que dominam o mundo da arte, são evidentes e incontestáveis. Por um lado, a obra de arte é única, irrepetível, inimitável, isto é, não se deixa retomar, prosseguir, ou continuar, e a atividade artística tem sempre um caráter de novidade e originalidade que a torna dificilmente associável à arte precedente: mas, por outro, existem escolas e famílias de artistas que derivam um do outro como num processo de filiação, e há uma continuidade de estilos poéticos, gêneros, formas, que artistas diversos e mesmo distantes no tempo têm em comum. A realidade destes dois fatos é incontestável, mas o que é difícil de estabelecer é como podem caminhar juntos; no entanto, deve haver um fundamento para a sua conciliabilidade, dado que a sua co-possibilidade é atestada pelos fatos. Um modo muito simples, mas bastante difundido, de dar-se conta disso é considerar em cada autor e em cada obra tudo quanto é novo e original, e

tudo quanto é devido ao influxo da tradição e da escola, como se se tratasse de duas "partes" nitidamente divisíveis ou de uma mescla fácil de descrever; mas não é necessário gastar palavras para mostrar o quanto é inadequado e absurdo este sistema que traduz, em termos quantitativos, uma realidade tão delicada quanto a da arte.

Mais evoluídas as tentativas de explicação radical acima examinadas, as quais, todavia, acabando por dissolver um dos dois termos no outro, ou a originalidade na continuidade ou a continuidade na originalidade, caem no defeito da unilateralidade. Unilateral a primeira concepção, prejudicial nos confrontos da originalidade, porque ou se limita a explicar a continuidade sem dar conta da novidade, ou então, na verdade, explica a novidade com os progressos da evolução. Contra esta concepção mais ou menos evolucionista valem, certamente, todas as argumentações a ela opostas pela segunda concepção e, em particular, pela doutrina crociana; mas sobretudo vale recordar a complexidade do conceito de *tradição*, o qual, se corretamente entendido, impede que o autor individual seja considerado como o mero momento de um processo de desenvolvimento, porque exige a livre inventividade de um ato de adesão. O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se a uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade. Como quer que se teorize o conceito de tradição, encontrar-se-á, no fim, um ato de obediência criadora que a continua e, ao mesmo tempo, a inova.

De outra parte, não menos unilateral é o conceito romântico de originalidade, que acentua a unicidade e irrepetibilidade da obra até fazer dela alguma coisa de absolutamente insular, e intensifica de tal maneira o caráter de novidade da atividade artística de modo a criar uma ruptura com a arte precedente. O dilema entre a absoluta criatividade do gênio ou o completo servilismo da repetição é demasiado peremptório: expor a atividade humana a esta alternativa quer dizer antes rebaixá-la do que exaltá-la, porque significa rechaçar para o inerte reino da imitação tudo quanto não se inclui nos cumes raríssimos e muito felizes de uma prepotente inovação – a qual, todavia, não está nunca privada de laços fecundos e vivificantes, mesmo se polêmicos, com o passado –, e perder o critério para distinguir a imitação criadora e inovadora da imitação repetitiva e reprodutiva. Contra a concepção romântica da originalidade é oportuno evocar a complexa natureza da *imitação*, que preside soberanamente aos atos humanos, e pode elevar-se à capacidade de continuar inovando, transformando, desenvolvendo, ou cair na atitude do copiar, decalcar, refazer. De fato, nenhum ato humano parte do nada, mas sempre se liga a uma realidade precedente, e, segundo a acolha no seu perfil ou no seu dinamismo interior, dela extrai um mero molde a ser reproduzido ou uma solicitação a prosseguir. Da mesma maneira na arte: a arte precedente pode ser vista na sua extrínseca e imóvel perfeição, e então a forma decai para fórmula, o modelo para módulo, o estilo para cunho, a obra para estereótipo e não aparece senão a inerte repetição, a estéril reprodução do imitador rasteiro; ou então, pode ser considerada na sua perfeição dinâmica e na sua operativa exemplaridade, e então eis a possibilidade de um ato que transfere a eficácia operativa da arte precedente para a atividade nova, isto é, a possibilidade de uma operação que seja nova e original ao mesmo tempo que retoma e continua a antiga: em suma, a possibilidade de uma imitação criadora.

Bem canhestramente se reduz o conceito de tradição àquele de hábito passivo e mecânico e a uma espécie de radicalização e de esclerose de atos que já foram inventivos, e o conceito de imitação à cópia servil e à simples reprodução: se é verdade que algumas vezes a tradição degenera em convencionalismo exterior e a imitação decai para inerte repetição, é também verdade que ou uma ou outra, no seu significado mais genuíno e positivo, implicam inovação e criatividade, ou melhor, são tais que só com a livre inovação explicam a continuidade, dando lugar a uma arte que afirma a própria originalidade, precisamente enquanto prossegue a antiga, dela retirando solicitação e alimento, e aceitando a ela ligar-se e nela inspirar-se.

Aquilo que se trata de explicar é a *originalidade na continuidade* e a *continuidade na originalidade*; o que se realiza tanto mais naturalmente quando, analisando bem, os dois termos, a originalidade e a continuidade, são tais que somente podem explicar-se *juntos*. Os genuínos nexos de continuidade que se podem instituir entre as obras de arte são aqueles que, longe de se sobreporem à sua originalidade a ponto de comprometê-la, conseguem, em lugar disso, sustentá-la e alimentá-la, e, de outro lado, a verdadeira originalidade da obra não se sente em perigo quando se deixa inserir num contexto mais vasto e compreensivo, do qual ela retira explicação e relevo conjuntamente. As indagações sobre a história de uma linguagem artística, sobre as mudanças dos estilos, sobre passagens de um estilo a outro, sobre a vida das formas, sobre a realidade das escolas, acabam por comprometer a originalidade da arte se aceitam um esquema evolucionista, que, com os conceitos de necessidade e de desenvolvimento, nega a liberdade do ato artístico e a singularidade da obra de arte. De outra parte, a originalidade da arte se perde no vazio quando não se reata, embora sob o signo da polêmica e da rebelião, com a arte passada e com o curso de uma tradição livremente interpretada: o passado não é um material que deve ser completamente queimado na incandescência de uma criação absoluta, mas é uma realidade que, no interior do ato inventivo, exercita um influxo potente, e a tradição não é uma multidão de elementos indiferentes, mas uma sociedade de livres aderentes. Eis que se abre a *possibilidade da história da arte num segundo significado*: trata-se de trazer à luz, entre obra e obra e entre artista e artista, aquela continuidade que, longe de negar sua originalidade, antes a sustenta, nutre e explica, de modo que a singularidade do artista e da obra, longe de ser suprimida pelos elementos supra-individuais e comuns, encontra aí a própria sede natural e o devido relevo. Então se trata verdadeiramente de *história*, porque se segue a sucessão que passa de obra a obra e de artista a artista, mas, ao mesmo tempo, de história *da arte*, porque os nexos assim instituídos dizem respeito à realidade mesma da arte vista na sua manifestação temporal.

Numa indagação como esta, a continuidade entre obra e obra e entre artista e artista não é nem uma causalidade externa nem uma enumeração impessoal: os precedentes penetram, na obra do artista singular, desde o interior, e, só assim, tornam possível ao exterior a instituição de nexos compreensivos em que cada um conserva a própria individualidade, de modo análogo ao dos conceitos de sociedade e de tradição, uma vez que faz parte da sociedade e reingressa numa tradição somente quem sente em si os vínculos sociais e acolheu o passado como patrimônio herdado, de maneira que o pertencer à sociedade e ao passado é um ato de participação pessoal e original. Aquelas derivações e filiações em que se manifesta a continuidade artística certamente não podem ser explicadas por um fenômeno tão indefinido como o do "afinar-se com a tradição", de que fala a doutrina crociana. Certamente, esta doutrina tem razão quando afirma que conceitos como os de "desenvolvimento" e de "progresso" devem ser considerados com extrema cautela, sobretudo quando se fala de arte, em que não se pode, com certeza, dizer que os primitivos "valem" menos que os artistas mais refinados, de modo que uma história da arte inspirada no conceito de "evolução" é absurda. Mas não será absurdo falar de progresso de certas técnicas; e na própria arte, com respeito a um determinado ponto que sob certos aspectos se considera um cume, e dentro de limites bem assinalados, não será nem impossível nem absurdo traçar um caminho ascendente. Nem se rejeitam em bloco todas as periodizações ou os agrupamentos, porque junto daqueles cujo valor meramente utilitário ou convencional é evidente, há aqueles que, como o Romantismo ou o Barroco, podem ter um significado espiritual e artístico preciso, que seria absurdo querer negar, aproveitando-se da dificuldade de uma sua definição ou delimitação, ou alegando uma sua pretensa genericidade.

5. **Comunidade e singularidade: escolas, estilos, gêneros, formas.** Do mesmo modo se explicam aqueles fenômenos da experiência artística que, como as escolas, os estilos, os gêneros e as formas, têm um caráter supra-individual e comum, que parece contrapor-se ao caráter único e irrepetível da obra de arte.

Geralmente, a estes fenômenos é dada uma *interpretação nominalista* ou uma *interpretação coletivista*. Para a primeira, eles não têm nenhuma realidade e nenhum direito de cidadania no campo da arte: puros nomes que, absurdamente, nivelam obras conseguidas e obras falidas, ou grandes artistas e artistas medíocres, eles devem ceder o lugar àquela que é a única verdadeira realidade da arte, isto é, a obra irrepetível e individual. Para a segunda, eles são realidades supra-individuais nas quais se inserem as obras e os autores individuais, que aí vêm recompreendidos, encontrando cada um o seu lugar na linha geral de desenvolvimento, ou elementos gerais de que as obras individuais seriam variações particulares. Segundo a primeira concepção, toda inserção do singular naquela realidade mais vasta e comum opõe-se à sua independência, a qual pode ser validamente afirmada somente se aqueles fenômenos pretensamente coletivos são, eles próprios, absorvidos no singular, nele se resolvendo e se anulando. De acordo com a segunda concepção, o processo de interiorização de escolas, estilos, gêneros, formas, na obra singular, cede completamente o lugar para a inserção desta naqueles, pois que as obras individuais, mais do que assimilarem em si aquelas realidades coletivas, representam as etapas em que se divide a sua evolução ou os casos particulares em que se realiza a sua generalidade.

Ora, é bem verdade que as obras singulares não podem vir arregimentadas numa sucessão evolutiva ou enumeradas numa série indiferente, e que escolas, estilos, gêneros, formas vivem, em primeiro lugar, dentro da atividade do artista individual, a qual é a sua única e verdadeira sede. Mas isto não impede que as obras individuais venham a fazer parte de um âmbito mais vasto, que tem uma realidade própria, ou a nivelar-se em virtude de um fator supra-individual que possui uma eficácia própria. E se a obras se inserem na mais vasta realidade das escolas e dos estilos, ou se apóiam sobre elementos gerais como os gêneros e as formas, isto não quer dizer que elas percam a sua autonomia, alinhando-se *numa* sucessão obrigatória ou contando-se *entre* as outras ou acrescentando-se *ao lado* das precedentes, porque elas vêm fazer parte daquela realidade mais vasta somente enquanto a realizam em si mesmas e lhe oferecem a única sede onde viver e agir. Em suma, escolas, estilos, gêneros, formas não têm nem vida, nem realidade, nem eficácia, senão nos artistas individuais que lhes pertencem e nas obras singulares que os adotam; mas, justamente por isso, os artistas e as obras individuais neles se incluem como no seu âmbito natural, para o qual tencionam levar sua contribuição individual no próprio ato que deles recebem estímulo e relevância.

Mais precisamente o conceito de *escola* pressupõe o conceito de uma arte que afirma e manifesta a própria originalidade, precisamente enquanto prossegue no caminho aberto pela arte precedente e continua seus programas e características. A escola é como uma família, onde a novidade e a irrepetibilidade do indivíduo não estão comprometidas mas fundadas pela comum geração e pela linha descendente da reprodução, onde a singularidade não nega a comunidade mas nutre-se dela, e a semelhança não suprime, mas realiza, a originalidade. Nela não se entra senão aderindo-se livremente a ela, já que cada um escolhe os seus mestres e os seus companheiros segundo as próprias exigências íntimas, seja que os identifique com aqueles tidos pela sorte, seja que os substitua por estes. Mas este ato de escolha, longe de resolver a eficácia da escola no próprio ato livre, é o reconhecimento de uma realidade autônoma e comum. Fazer parte de uma escola significa interpretar seu espírito e realizá-lo na própria operosidade. Mas inspirar-se aí e daí retirar estímulo e guia para a própria atividade não significa dissolver o espírito, resolvendo-o nos próprios atos originais, mas passar a fazer parte de um mundo que se rege em virtude das contribuições originais de cada um. O que é uma escola senão o conjunto das pessoas que dela fazem parte, e nas quais apenas ela age e vive? Não obstante, isto não quer dizer que ela se reduza a isso, porque precisamente enquanto as inspira e move, desde dentro as reintegra e as abraça em si. Inspiração interior e vínculos exteriores mutuamente se realizam e se condicionam, qualificando-se mutuamente na sua inseparabilidade viva. Nem se diga que estudar a filiação de um artista a uma escola não serve de nada para compreender e avaliar sua arte, com o pretexto de que lá onde a escola é uma realidade estamos ainda no aprendizado e na pré-história da arte, e lá onde finalmente há arte a escola cede lugar à inconfundível originalidade. Nada de mais apto para revelar e determinar as características novas, originais e peculiares de um artista do que vê-lo surgir no seu ambiente natural, formar-se através do acolhimento e do prolongamento da lição alheia e diferenciar-se do mestre e dos companheiros, precisamente no ato de continuar o primeiro e de assemelhar-se aos segundos.

Assim um *estilo* tem, sem dúvida, um caráter comum e coletivo que, todavia, não se realiza senão individual e intimamente, já que um estilo não tem outra realidade e outra sede senão as obras individuais que o adotam, interpretam e realizam nelas próprias. Absurdo é falar de uma evolução orgânica que do viço da juventude conduz à senectude e à morte, ultrapassando a plenitude da maturidade, seja porque a atitude que deveria representar a decadência de um estilo, isto é, a maneira, lhe é coeva, diferenciando-se dele apenas enquanto é imitação repetitiva mais do que imitação criativa, seja porque um estilo está congenitamente destinado a mudar enquanto resulta do desígnio de prosseguir inventando e de criar continuando, de modo que só acidentalmente e por metáfora as suas mudanças podem assimilar-se a uma evolução orgânica, imprevisíveis e inventivas como são, seja porque não é o estilo que decai e morre, mas é a espiritualidade que muda, e se foi necessário o ato inventivo do artista para fazer com que uma determinada espiritualidade se tornasse ela própria estilo e modo de fazer arte, bastam as mudanças da espiritualidade para gerar incongenialidade, cansaço, desgosto para com um estilo e, portanto, para esvaziá-lo desde dentro. Mas absurdo também é falar de puro nome ou de etiqueta classificatória, porque aquilo que institui um estilo e o perpetua é, precisamente, a livre e original interpretação que cada um lhe dá, de modo que o caráter coletivo que ele acaba por ter através da multiplicidade dos consensos e das realizações não é impessoalidade ou generalidade, mas colaboração de pessoas empenhadas em conservar operativamente uma mesma herança, comunidade baseada sobre a congenialidade e, por isso sugestiva e estimulante, sociedade na qual toda nova obra manifesta a própria originalidade, precisamente no seu único e insubstituível modo de interpretar e de realizar o estilo comum. Bem longe de ser uma generalização abstrata sempre posterior às obras de arte, um estilo, nascido da eficaz exemplaridade de algumas obras paradigmáticas e da operosa congenialidade dos continuadores e seguidores, é uma realidade eficaz e viva, que, contudo, não vive e não opera senão nas obras singulares, as quais nele se inscrevem no próprio ato que o realizam em si.

Análogas observações exigem os *gêneros* literários e as *formas* métricas e musicais, ou os módulos compositivos e coisas do gênero. Trata-se, sem dúvida, de elementos que também podem ser considerados como abstratos, porque supra-individuais, como extrínsecos porque comuns a obras conseguidas e obras falidas, como classificatórios porque reúnem, sob uma mesma espécie, obras extremamente diversas pelo significado e inspiração, como pré-artísticos porque fazem parte das condições de atividade artística, como contrários à arte, porque implicam um código de regras e de normas. Mas este é apenas um aspecto da sua variada realidade, e precisamente o aspecto negativo, que seria injusto querer isolar e absolutizar, prescindindo das possibilidades positivas. É bem verdade que as regras, se vistas como normativas, são contrárias à arte, que não aceita nenhuma lei externa; mas, se vistas como modos de fazer, segredos operativos e promessas de êxito, elas podem ter uma singular eficácia na atividade artística, e, por esta via, a retórica inerente aos gêneros e às formas pode oferecer sugestões que estimulam a produção artística, guias que a equilibram e lineamentos que podem precisar e fixar a inspiração. Certamente, se isolados das obras em que se encarnam, gênero e formas não têm nenhuma realidade: eles fazem parte daquela matéria em que a inspiração se concretiza, mas precisamente por isso penetram na própria concepção da obra, que se delineia através da sua adoção, naqueles misteriosos processos de ação recíproca que se instauram entre a inspiração e a matéria. E é verdade que gêneros e formas reúnem obras de índole e inspiração extremamente diversas, que assim podem aparecer como vazios e inúteis compartimentos classificatórios. Mas é justamente nisto que consiste a sua história, isto é, na interpretação sempre nova e diversa que os artistas lhes dão através das suas obras, obrigando, por exemplo, o soneto a cantar coisas primeiro insólitas naquela forma, ou a tragédia a conteúdos nunca dantes expressos naquele gênero. E, certamente, gêneros e formas são comuns a obras conseguidas e obras falidas, mas de modo muito diferente e incomparável, porque nas obras falidas eles entram como elementos indiferentes e instrumentais, enquanto nas obras conseguidas eles fazem parte da própria inspiração, indivisíveis dela e fatores essenciais da forma. E é verdade, por fim, que gêneros e formas são elementos supra-individuais, mas não porque abstratos, porque não são separáveis das obras nas quais se concretizam e vivem: são como idéias que não têm outra sede a não ser singulares realizações em que se encarnam e nelas vivem com uma sua natureza exemplar e estimulante, de modo que o seu caráter supra-individual não contrasta em nada com a singularidade das obras, mas antes a exige e reclama, como sua única sede verdadeiramente adequada: a idéia do soneto não reside fora dos sonetos individuais que a realizam, mas vive neles, tanto mais operante e ativa quanto mais original e inconfundível o soneto que a encarna, e cada soneto singular é sempre também um modo particularíssimo de interpretá-la e de realizá-la, de modo que faz parte da sua singuralidade e originalidade, isto é, de seu valor artístico, o seu modo peculiar e próprio de ser um soneto.

6. **Funções da história da arte.** Para concluir esta questão, a história da arte só é possível se a historicidade e a especificação da arte não vierem contrapostas a ponto de excluírem uma à outra, e só se a singularidade das obras e continuidade que as conecta não se enrijecerem, respectivamente, numa insularidade absurda e num impossível desenvolvimento. Conciliadas, por um lado historicidade e especificação, e por outro continuidade e originalidade, pode surgir a história da arte, que é *história* pela atenção dada ao condicionamento histórico e à continuidade da arte, e é verdadeiramente história *da arte* pela ênfase posta sobre sua especificação e originalidade. Ela tem um duplo caráter e uma dupla função: de um lado acompanha a história da civilização e da cultura, sem por isso dela depender ou nela resolver-se, e sem por isso deixar de ser história da arte, porque colhe uma completa espiritualidade no ato de fazer-se estilo e descreve a arte na sua eficaz presença no mundo humano; de outro lado, ela institui entre as obras e os artistas uma continuidade, sem por isso suprimir a originalidade de cada um, mas antes explicando-a e motivando-a desde dentro. Nesta dupla direção, grande e insubstituível é a função de uma história da arte: por um lado, ela determina o nexo da arte com as outras manifestações de uma mesma civilização e, por outro, determina o lugar de uma obra, ou de um artista, no interior de uma tradição artística. Assim fazendo, contribui tanto para a compreensão e avaliação da arte como tal quanto para o

incremento e enriquecimento da história geral, realizando um duplo e fecundo movimento, que, por um lado, utiliza a história geral para iluminar, traçar a história da arte e daí chegar a uma interpretação cada vez mais profunda e avaliação cada vez mais adequada das obras de arte, e, por outro lado, tira da fruição direta das obras de arte a capacidade de inseri-las no lugar que lhes compete numa história da arte; e, ao traçar a história da arte, contribui para uma revelação mais ampla e compreensão mais profunda da civilização humana no seu caminho.

Capítulo VIII

A matéria artística

1. **O problema da extrinsecação[1] física da arte.** A antiga distinção entre artes liberais e artes servis relegava para estas últimas, que têm necessidade do corpo para a execução manual em que elas consistem, a pintura e a escultura, de modo que uma nobilitação destas artes não foi possível senão com uma atenuação de seu aspecto executivo e manual e uma reivindicação do seu caráter "mental", interior, espiritual. Este processo de "espiritualização", iniciado no renascimento, culminou no romantismo, que em cada arte acentuou o aspecto interior e espiritual da pura criação. Depois disso começou, todavia, a delinear-se um retorno à concepção antiga da arte como "fazer", e se primeiro tinha-se buscado encaminhar artes como a pintura e a escultura às condições puramente mentais da poesia, depois se fez o caminho inverso, e também à poesia se quiseram atribuir os aspectos fabris e, por assim dizer, "manuais" da pintura e da escultura. Assim vem-se delineando uma antítese no modo de conceber a produção da obra de arte: de um lado, a acentuação da criatividade puramente interior, até a desvalorização de qualquer aspecto extrinsecativo; de outro, a reivindicação cada vez mais resoluta do aspecto executivo da arte,

---

[1] Pareceu-me mais adequado utilizar o neologismo "extrinsecação" para traduzir o original *estrinsecazione*, porque o termo português "exteriorização" não constitui um equivalente exato daquele. (N. da T.)

até a exaltação do puro ofício e a redução da arte a uma forma de artesanato.

De Schopenhauer a Croce esta espécie de "espiritualismo estético" organiza-se com a máxima coerência. A arte é uma atividade puramente interior e espiritual: é essencialmente conhecimento, contemplação, intuição. Certamente a intuição é criadora e, por isso, implica um fazer. Mais precisamente, este fazer é um figurar, isto é, produção de imagens; mas a imagem é puramente interior: figura espiritual e eterna, que não tem nada de corpóreo nem de físico. Se e quando o artista deseja fixar esta imagem para conservá-la ou comunicá-la a outros, então ele a exterioriza num corpo físico, isto é, a entrega a determinados sinais, adaptados como instrumentos para a rememorização e a comunicação da obra de arte. Em suma, a produção da obra de arte se esgota na figuração de uma imagem puramente interna, e com esta nada tem a ver a atividade sucessiva, que a exterioriza num corpo físico: atividade que não só é secundária e supérflua com respeito à arte, mas não tem nada de artístico, porque é antes um ato prático, dirigido ao fim da conservação e da comunicação.

Contra esta teoria levantou-se desde o início uma decidida polêmica, dirigida a reivindicar o caráter corpóreo e físico da obra de arte. Não que fosse necessário recordar a Croce que também a criação interior tem em conta as cores, as linhas, os sons em que deve consistir a imagem artística, embora seja interna, coisa que ele não só admitia como também abertamente sustentava. O que era necessário reivindicar era o caráter artístico da extrinsecação, no sentido de que toda operação destinada a dar um corpo à imagem faz parte integrante do processo artístico, longe de ser artisticamente indiferente, ou secundária, ou supérflua. A evidente superfluidade de elementos materiais, tais como a página escrita para a poesia ou o disco fonográfico para a música, não é

prova suficiente da inessencialidade de todo elemento material, como as cores estendidas sobre uma tela ou um bloco de mármore trabalhado: a estes últimos elementos corresponde, na poesia, a própria palavra enquanto som e, na música, a sua mesma realidade sonora. "Pintar" atualmente um quadro não é o análogo de "escrever" uma poesia, porque, enquanto a poesia consiste nos sons das suas palavras e não nos caracteres estampados, a pintura consiste nas cores estendidas sobre uma superfície e não, por exemplo, numa reprodução fotográfica do quadro. E se, por um lado, a pintura não se deixa reduzir a pura interioridade, porque consiste precisamente no pintar atualmente um quadro, por outro dever-se-á, antes, interpretar em termos extrinsecativos a produção de uma poesia, no sentido de que o canto poético, porquanto interno, consiste em palavras proferíveis ou a serem proferidas.

Esta reivindicação foi energicamente feita por muitas correntes francesas contemporâneas, segundo as quais fazer arte não significa intuir, conhecer, contemplar, mas fazer, produzir, realizar: mais precisamente "fazer" no significado mais intenso do termo, isto é, produzir um objeto real, físico, material. A obra de arte não é uma figura somente espiritual e interna, mas é um objeto físico, uma realidade sensível, uma coisa entre coisas, e isto vale não apenas para os monumentos, ou as estátuas, ou as telas, a que dão lugar as artes visuais, mas também para a música e a poesia, onde o aspecto físico e sensível consiste na sua realidade auditiva e sonora. A operação que empreende realizar obras de arte não pode deter-se numa atividade puramente interna sob pena de fixar-se no estágio do puro propósito veleitário, mas deve não tanto concluir-se ou *prolongar-se* numa operação executiva ou extrinsecadora como, antes, *consistir* propriamente nela.

Certamente uma doutrina como esta se encontra exposta ao perigo de reduzir a arte a simples ofício ou a um artesanato, embora superior. Se primeiro absorvia o fazer numa atividade puramente espiritual, agora arrisca anular toda atividade espiritual em favor do simples fazer e realizar, e se primeiro se desvalorizava a execução em favor da pura figuração interior, agora se nega toda atividade interna em favor da mera operação exterior. Em suma, se a uma atividade puramente interna nos limitamos a *contrapor* ou a *substituir* uma operação manual e fabril, corremos o risco de reduzir aquela reivindicação a uma simples exaltação do ofício.

Encontramo-nos diante de uma antítese para a qual a arte seria ou fantasia ou ofício: ou sonho ou artesanato, ou pura interioridade ou simples extrinsecação, ou figuração somente espiritual ou mero produto técnico, ou imagem puramente interior ou apenas objeto físico. Ora, não entendemos a arte se não saímos desta antítese falsa e artificiosa. Reavaliar a espiritualidade da arte, descuidando ou desvalorizando seu aspecto extrinsecativo e físico, significa dispersar a atividade artística nas veleidades do capricho ou na nebulosidade do sonho; insistir na fisicidade da arte, esquecendo o aspecto interior e o caráter espiritual da extrinsecação, significa rebaixar a atividade artística ao tecnicismo do ofício. Enquanto o aspecto interior e o aspecto extrinsecativo da arte estiverem distintos ou separados, e colocados em sucessão ou até mesmo em oposição um com respeito ao outro, não deixa de haver o perigo de que um dos dois se absolutize, substituindo completamente o outro, ou absorvendo-o e anulando-o em si. Uma explicação da arte está ligada à possibilidade de mostrar como nela, figuração interior e operação executiva, atividade espiritual e extrinsecação física, idealidade e sensibilidade, longe de se contraporem ou de se sucederem, ou de se anularem uma na outra, coincidem, pelo contrário, sem resíduo.

2. **Necessidade da extrinsecação física na arte.** A arte é *necessariamente* extrinsecação física. A presença de um elemento físico é indispensável para a arte, quer ele apareça maciço e evidente como nas pedras da arquitetura, quer ele se atenue até quase desaparecer como nas páginas de um romance, onde o aspecto semântico das palavras prevalece sobre sua consistência fonética, sem no entanto cancelá-la de todo. Também a palavra tem um aspecto físico, porque ela é não apenas sentido, mas também som, a ponto de uma poesia, separada daquelas palavras insubstituíveis às quais se confiou, sumir e desaparecer, a menos que a muito custo seja detida pela força evocativa de uma interpretação, seja esta uma tradução, ou uma paráfrase, ou um resumo, ou um comentário. Alguma coisa do valor artístico de uma poesia se colhe também numa língua desconhecida, e muitas vezes se pode estabelecer que na escolha de uma palavra o poeta foi guiado pela previsão de uma determinada pronúncia, ou de uma determinada intensidade, ou até de um determinado timbre; e também naqueles gêneros literários em que o aspecto físico é menos evidente e importante, como no romance, que quase sempre é acessível e avaliável ainda através de uma tradução, ele reivindica muitas vezes energicamente a sua parte, com freqüência em momentos decisivos.

A arte é necessariamente extrinsecação, porque só e precisamente por este seu caráter físico e sensível ela se especifica, distinguindo-se da artisticidade genérica que é inerente a toda a vida espiritual. A beleza não é, de per si, sensível – a beleza de uma virtude, ou de uma ação, ou de um caráter, a perfeição de um raciocínio, a elegância de uma demonstração, a harmonia de um sistema de pensamento: eis tantos casos de beleza puramente intelectual, privada de qualquer elemento sensível. Mas estes casos não dizem respeito em nada à arte propriamente dita: neles o valor estético coincide com o valor prático e especulativo, e o juízo estético se resolve na própria avaliação teórica ou ética. Pelo contrário, nestes casos a ausência de um caráter sensível coincide com a ausência de especificação da arte: captar a beleza de um raciocínio significa considerá-lo conseguido precisamente na sua natureza de raciocínio. A beleza artística, por sua vez, é sempre sensível, e é exatamente a presença de um elemento sensível o que torna possível a especificação da arte: a arte propriamente dita tem necessidade de uma matéria como esteio de sua especificação. Isto se pode compreender facilmente: analisando bem, ver-se-á que só uma matéria física pode ser a sede de um valor estético puro, que se recomenda por si mesmo, sem reduzir-se a outros valores. Enquanto as outras atividades humanas têm finalidades próprias e podem ter um êxito artístico somente enquanto conseguem realizá-las, a matéria física, pelo contrário, não tem de per si valor e significado humano, de modo que o homem pode servir-se dela para confiar-lhe um valor que queira ser apenas artístico, sem subordinar-se a outros valores ou resolver-se neles. Eis por que fazer arte significa, necessariamente, fazer um objeto que tem uma consistência física e uma realidade sensível; e eis por que o corpo físico da obra de arte não é apenas um cômodo memorial ou um instrumento de comunicação, útil fim que se deseja, mas não artístico de per si, porém é a realidade mesma da obra, a sua existência viva.

De resto, basta nos colocarmos, só por um instante, no ponto de vista do artista, para nos darmos conta da necessidade de uma extrinsecacão física: o artista não se limita a almejar e sonhar, mas pretende dar vida a uma forma que viva de per si, destacada dele, objeto entre objetos; e ele, que se encontra às voltas com a obra a fazer, bem sabe o quanto lhe pesa, o quanto demora e o quanto o empenha a execução concreta dela, e freqüentemente aí se macera, numa penosa vicissitude de fadiga e trabalho. Os defensores da inessencialidade da extrinsecação, para demonstrar a própria tese, aduzem a possibilidade de uma consideração não artística do corpo das obras, como seria pesar uma estátua, medir um edifício, imprimir uma poesia, decompor uma música, como se bastasse esta possibilidade para atestar a realidade puramente interna e espiritual da obra de arte, a ser apreendida além daquele corpo sensível e externo. Não é pelo fato de ser medida e pesada, como um objeto físico qualquer, que a obra de arte deixa de ser tal: nascida como obra de arte, ela permanece como tal, precisamente na sua realidade física e enquanto esta dura, e mesmo sendo possível manejar seu corpo sem fazer caso de sua qualidade de arte, é, no entanto, impossível apreender seu valor artístico sem, precisamente, ter em conta aquele corpo.

3. **Coincidência de fisicidade e espiritualidade na obra de arte.** Não que a arte seja *também* extrinsecação ou que a extrinsecação seja apenas *uma parte* da atividade artística: o ato artístico é *todo* extrinsecação, e o corpo da obra de arte é *toda* a realidade dela. A pintura não é nada diverso de uma superfície colorida, a estátua nada diverso do bronze fundido, a poesia nada diverso de uma série de palavras, a música nada diverso de uma sucessão rítmica de sons e a dança nada diverso de corpos em movimento. O corpo físico da obra de arte não é um instrumento mais ou menos necessário para comunicar uma imagem interior, e nem ao menos é o indispensável aspecto externo de uma realidade interna que, mais profunda e escondida, viva *dentro* dele e *dentro* dele se deva colher e penetrar, ou a necessária manifestação física de uma realidade superior ou ulterior que se patenteie *através* dele e para ele aluda *além* de si. Ele basta a si mesmo e constitui a totalidade da arte.

Não obstante, as obras de arte são figuras espirituais: imagens que têm um significado humano, que falam à mente e ao coração, que transmitem sentidos interiores e profundos. Mas o aspecto espiritual e interior das obras de arte não é alguma coisa que transcenda o seu aspecto sensível e a sua realidade física, porque, antes, coincide imediatamente com eles. Reencontramos aqui o princípio da coincidência de espiritualidade e fisicidade na arte, que tínhamos encontrado a propósito da inseparabilidade, ou melhor, da identidade de forma e conteúdo na arte. Dizer que na obra de arte o corpo é tudo não significa negar-lhe a espiritualidade, mas apenas afirmar que esta espiritualidade deve ser vista no seu mesmo aspecto físico. Todas as tentativas de unificar ou mediar a espiritualidade e a fisicidade da obra de arte, deixando-as distintas, conservam aberta a possibilidade de separá-las, e, por isso, a alternativa de negar uma em favor da outra, isto é, de volatilizar a arte no capricho ou enrijecê-la na técnica. Considerar a obra de arte como tal significa, pelo contrário, tê-la diante de si como uma *coisa*, e, ao mesmo tempo, nela saber ver um *mundo*; fazer falar com *sentidos espirituais* o seu próprio *aspecto sensível*; não tanto buscar o significado *da* sua realidade física como, antes, saber considerar esta mesma realidade física *como significado*: já que nesta não se trata de distinguir interno e externo, alma espiritual e corpo físico, pura imagem e intermediário sensível, realidade oculta e invólucro exterior, mas de encontrar a coincidência de espiritualidade e fisicidade.

Grande parte da magia e do mistério da arte consiste exatamente nesta convergência de espiritualidade e fisicidade, que faz da obra um corpo e um espírito, uma coisa e, *juntamente*, um valor. Com freqüência acreditou-se dar relevo a esta magia considerando o aspecto sensível da obra como a *manifestação* do seu significado espiritual, e transportando este último para arcanas e remotas regiões metafísicas. Mas, deste modo, o significado espiritual da obra agiu em detrimento do seu aspecto sensível, que é precisamente

aquilo que a torna presente e viva para nós. A obra de arte não é a manifestação ou a representação sensível do Absoluto, do Infinito, da Idéia, na qual se possa distinguir o sinal sensível e o significado ideal, o símbolo físico e a realidade metafísica, o aspecto material e a substância espiritual. Aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o seu próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material, inexaurível, no entanto, na sua insondável dimensão espiritual: *geheimnisvoll oflenbar*, como diria Goethe, isto é, misterioso e patente a um só tempo. A magia da obra de arte não é a convergência, ou a copresença, ou a mediação da sua espiritualidade e da sua fisicidade, mas a coincidência destes dois termos: o fato de na obra não existir nada de físico que não *seja* significado espiritual, nem nada de espiritual que não *seja* presença física.

4. **O problema da matéria da arte.** Intimamente ligado com o problema da extrinsecação artística aparece o da matéria da arte, já que é em virtude da matéria que a obra de arte é um sujeito real, físico e sensível. Para dizer a verdade, o termo "matéria" teve, referido à arte, alguns significados, que se podem estilizar nos dois seguintes. Por um lado, se entende tudo aquilo que existe antes do artista, quer se refira, de modo geral, à espiritualidade onde ele se move, quer diga respeito, mais de perto, à realidade da arte que ele pratica: sentimentos, convicções, crenças, aspirações, pensamentos, costumes, idéias, ideais, e, além disso, preceitos, regras, estilos, gêneros, formas, tradições artísticas e problemas técnicos. Por outro lado, entendem-se os materiais físicos com os quais se forma a obra de arte: palavras para a poesia, sons para a música, cores para a pintura, mármores para a escultura, pedras para a arquitetura, corpos para a dança, e assim por diante.

Mas na sua formulação extrema estas duas concepções opostas guardam uma certa unilateralidade. A primeira concepção tende a alargar o conceito de matéria até estendê-lo ao universo inteiro: com relação à obra de arte individual, a teoria crociana afirma que a sua matéria é toda a história precedente, isto é, a universal realidade humana e cósmica, tornada matéria de um novíssimo ato de criação. A segunda concepção tende, pelo contrário, a restringir o conceito de matéria à pura fisicidade e naturalidade, vista no seu aspecto mais grosseiro e imediato. Assim inflado e assim contraído, o conceito de matéria não é mais de utilidade alguma para explicar o fenômeno da arte: que o universo inteiro seja matéria da obra individual é conceito que não serve muito para ilustrar a individuação e a realidade da obra, e os materiais vistos na sua naturalidade bruta não dizem grande coisa sobre a destinação artística que neles deve ser impressa, se eles devem ter um significado para a arte. Além disso, no que concerne à primeira concepção, não é possível considerar como "matéria" da arte a espiritualidade do artista, que é conteúdo e não matéria da arte: não aquilo a que se quer dar forma, mas antes energia formante e modo de formar; não material do ato de criação, mas sua iniciativa. No que concerne à segunda concepção, será necessário recordar que os materiais físicos já chegam à arte carregados de uma dimensão espiritual e artística a qual, unicamente, torna-os capazes de interessar à arte: a matéria da arte nunca é virgem e informe, mas já prenhe de uma carga espiritual e assinalada por uma realidade ou por uma vocação de forma, quer estas possibilidades lhe tenham sido oferecidas pela própria natureza, quer, pelo contrário, o homem as tenha inserido nela, no decurso de uma tradição de manipulação artística.

Não se admitindo que o mundo espiritual, destinado a se tornar conteúdo da obra e estilo do artista, possa ser matéria da arte, e reivindicada uma significação espiritual e uma destinação formal aos materiais físicos da arte, o conceito de "matéria da arte" se precisa num significado que está tendo êxito nos mais recentes desenvolvimentos da estética, e encaminhando-se para substituir, digna e vantajosamente, outros conceitos já em uso, como os de "meio expressivo" e de "linguagem artística", amplamente adotados para aludirem à realidade física e à estrutura técnica da obra de arte, e para compreenderem em si uma multidão de outros elementos indispensáveis para a arte, que por falta de um denominador comum vagavam até agora, ou descuidados e privados de uma teoria particular que os explicasse, ou dispersos e desligados dos mais importantes gânglios sistemáticos, e que só se reagrupados sob um título que lhes interprete a verdadeira natureza podem, por sua vez, contribuir eficazmente para explicar a essência da arte. Assim entendido, o conceito de "matéria da arte" pode ser brevemente delineado do modo que se segue.

São matéria da arte os materiais físicos de que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e na sua destinação artística. Em primeiro lugar, a matéria da arte tem uma *constituição natural*, que o artista não pode, de modo nenhum, violar: as palavras têm uma relação estrutural entre som e significado; os sons são ondas sonoras que se propagam de um certo modo e têm, entre si, relações mensuráveis; a visão das cores obedece a certas leis que traduzem determinadas aproximações e determinadas divisões em determinadas percepções; o mármore tem uma determinada consistência que lhe permite resistir ou lascar-se conforme o modo pelo qual é esculpido; os materiais de construção são mensuráveis quanto a seu peso, sua resistência e sua elasticidade; os movimentos do corpo humano são condicionados pela sua estrutura. Em suma, trata-se de leis determinantes e necessárias, tais quais as da ótica, da acústica, da estática, da química, da mineralogia, da anatomia, etc.

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

A matéria da arte tem, depois, um *uso comum*, como o uso corrente da língua destinado à significação, à expressão e à comunicação do pensamento, do sentimento e da conduta; o uso de sons, cores, linhas como signos ou sinais; o uso puramente utilitário dos materiais de construção, e assim por diante. Trata-se de um uso pré-artístico, como quando se fala ou se escreve para informar, narrar, pedir, exortar, comandar, persuadir, divertir, ou se canta para desafogar o ânimo denso de sentimentos, ou se faz música para divertimento, ou para ritmar a marcha militar, ou para comentar imagens, ou para exaltar uma cerimônia civil ou religiosa, ou se pintam sinais de tráfego ou emblemas de firmas, ou cartazes publicitários, ou figuras de histórias em quadrinhos, ou desenhos científicos, ou se constrói a casa para moradia, ou o arranha-céu para escritórios, ou a caserna, ou o hospital, ou a garagem, ou o cinema, ou a casa de praia; e se trata, então, de utilidade, em que a matéria é assumida como meio para atingir certos objetivos, segundo uma técnica codificável e aprimorável. Mas este uso comum, com as relativas finalidades práticas e as técnicas transmissíveis, fica de tal modo inerente às matérias, que quando estas são assumidas na arte, também ele nela se adentra, e consegue atingir os próprios objetivos no ato mesmo em que são satisfeitas as exigências da arte, como quando alcança ser obra artística um tratado científico, ou filosófico, ou um romance interessante, ou uma oração forense, política, religiosa, um romance popular, ou uma marcha militar, ou um canto sacro, um quadro documental, ou a série de ilustrações de um poema, ou as figuras pintadas para um tratado de anatomia, ou o edifício construído segundo exigências de culto, ou de governo, ou de vida social, e assim por diante.

A matéria da arte tem por fim uma *destinação* e, muitas vezes, até já uma configuração *artística*. Para isso é predisposta pelo seu próprio uso comum: como não ver um desejo de arte na atitude do eloqüente orador, ou pregador, ou conversador, nos alardes canoros do anônimo cantor da rua, nas ambições do cartazista, ou do construtor, no próprio empenho narrativo da avó diante do netinho? É toda uma esfera do "fazer" que preme gradual e insensivelmente, e tende impetuosa e irresistivelmente para os seus cumes supremos e as suas mais altas possibilidades, e de tal modo em parte realiza e em parte pressagia e prepara o gesto criativo do artista, que aí encontra um campo inexaurível para a própria atividade. Além disso, a matéria chega ao artista já formada nas obras dos seus predecessores, e, portanto, carregada dos frutos de uma longa conivência com eles, densa de regras, preceitos, astúcias, sagacidades, prenhe de modos operativos, de possibilidades formativas, de embriões artísticos: coisas que, com freqüência, impõem-se ao artista com o peso da autoridade ou da tradição, exigindo dele submissão e obediência, e de quando em quando obstaculizam, ou retardam, ou favorecem a sua produção original, constituindo uma técnica na qual ele pode exercitar a própria habilidade, encontrar as próprias possibilidades e que está como que incrustada na matéria, chegando com a matéria ao seu ato criativo e inovador.

5. **Adoção de uma matéria artística.** A matéria apresenta dois aspectos que, alternadamente acentuados, dão lugar a duas concepções opostas. Por um lado, a matéria tal como se encontra na obra é totalmente diversa daquela que era primeiro: o mármore tem uma aparência diversa, a pedra um aspecto inédito e a palavra uma profundidade totalmente nova; o fim utilitário é absorvido na figura artística e parece não preexistir no desígnio do autor, mas emanar da mesma realidade da obra: técnica, tradição, escola penetram no gesto original do criador, e eis que produzem a impressão desejada pela própria obra; esta parece obedecer às leis físicas da

sua matéria não mais por uma necessidade natural, mas pela própria novíssima legalidade da arte. Por outro lado, contudo, a obra resulta como é precisamente pela natureza da sua matéria. A escolha de uma matéria é operada com base na sua natureza: não é indiferente para uma figura o ser pintada a óleo ou em afresco, a uma estátua o ser em mármore, ou bronze, ou madeira, e a concepção de uma poesia exige uma língua de preferência a outra, com aquela determinada sonoridade e com a capacidade de dar aqueles significados com aqueles sons, e quer ser um poema em oitavas mais do que em tercetos, e uma peça musical é concebida com a previsão do efeito que um instrumento pode dar com seu timbre. Com freqüência, é a matéria mesma que impõe ou sugere ao artista a idéia de uma obra: um primeiro verso ou um farrapo de frase; um problema técnico que emerge do estado de uma linguagem artística numa determinada época e sugere possibilidades expressivas nunca antes concebidas; novas técnicas inventadas na sede de ofícios; até certos fins práticos, como o desígnio de solenizar um acontecimento em poesia, de difundir uma idéia na literatura, de executar a encomenda de um cliente em pintura. Os preceitos e as regras podem, com freqüência, sustentar, e muitas vezes até encaminhar a inspiração; sem contar a fecundidade que freqüentemente manifestam certas inesperadas resistências da matéria, como um veio imprevisto do mármore, ou as gretas de um muro a ser pintado em afresco, ou a dificuldade de uma rima, ou a imprevista necessidade de ampliar um edifício em construção, ou certos incidentes no curso de um exercício, ou até falhas momentâneas no decurso da produção, tudo são coisas que podem levar ao insucesso, mas também solicitar a improvisação criadora.

Quem pára no primeiro aspecto fica propenso a ver na matéria da arte alguma coisa que é, precisamente, *só* matéria: material subitamente resgatado e abolido pela invenção original do artista. Antes do ato do artista não há propriamente nada; depois, há tudo. De maneira que só se pode falar propriamente de matéria da arte quando ela já está resolvida na obra acabada. O ato do artista é, ao mesmo tempo, aniquilador e criador, porque institui a matéria no próprio momento em que a está abolindo; como preexistente à obra, a dissolve e aniquila; como corpo da obra a cria do nada. Quem, pelo contrário, acentua o segundo aspecto, é levado a sublinhar o quanto a matéria condiciona o artista, e chega até a conceber a matéria como preexistente à atividade artística, numa sua autonomia que vincula o artista, obriga-o à obediência, constrange-o a entrar num mundo regulador por uma legislação precisa.

Originadas das duas legítimas constatações, eis duas posições opostas e extremas. Por um lado, a matéria doravante é tal só enquanto *idêntica* à obra, e, por outro lado, *preexiste* a ela, numa independência dela. Por um lado, a relação entre o artista e a matéria é de absoluta *criação*, já que o artista a cria no próprio ato que lhe resgata a preexistência; por outro, é de *determinação*, no sentido de que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela e a servi-la.

Ora, se as duas concepções, enquanto extremas, contrapõem-se, os seus dois pontos de partida são totalmente compatíveis, ou melhor, coessenciais. De um lado, é preciso reconhecer que a matéria artística não é tal de per si, independentemente do ato com que o artista a adota: é precisamente o artista quem a constitui como tal, imprimindo-lhe uma disposição fértil de possibilidades e dela liberando uma multidão de sugestões criativas e de iniciativas de obras. Sem o olhar fecundador do artista, a matéria é inerte e muda: apenas aquele olhar formativo desperta-a para a vida da arte. Os problemas técnicos não se impõem ao artista, mas é ele quem sabe fazê-los nascer da matéria que lhe foi entregue pela tradição; a técnica, de per si, só forma o artesão, mas é o artista quem sabe torná-la capaz de mostrar a arte; a matéria pode ser resistência, obstáculo, causa de malogro, e é o artista quem sabe fazer dela uma ocasião, um veículo, uma garantia de êxito. Por outro lado, as possibilidades e as sugestões que o artista sabe fazer-se dar pela matéria, não é ele quem as cria ou que as confere a ela: ele apenas as despertou nela, de acordo com a sua particular constituição, e é bem ela quem as oferece e propõe a ele. Naquele ato com que o artista a adota, ela entra com a sua natureza muito especial, que é aquela e não outra: para conseguir o seu desígnio, o artista deve ter isso em conta, e não pode violá-la para dobrá-la a seu propósito, porque, antes, consegue fazer dela aquilo que ele quer somente através da inviolada vontade dela. Portanto, a matéria nem se identifica sem mais com as obras, nem preexiste totalmente à atividade do artista, mas é tal somente *no interior* do ato que a adota e no qual ela manifesta a sua *independência*. Esta adoção não é nem um ato de criação, com o qual o artista cria também a sua matéria, nem um ato de servidão, com o qual o artista sofre uma limitação, mas um ato que, enquanto *constitui* a matéria, liberando-lhe as possibilidades formativas, sabe *interpretá-la* na sua natureza autônoma e característica.

Este ao de adoção é, em primeiro lugar, um verdadeiro e próprio *diálogo do artista com a sua matéria*, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem soube respeitá-la. Ciente do fato de que a liberdade obtida com a obediência é mais construtiva e fértil do que aquela obtida com a anarquia, o verdadeiro artista tem necessidade das resistências da matéria: longe de evitá-las ou de eludi-las, ele as busca e deseja, porque somente alicerçando-se nelas alcança a criação, e prefere a matéria recalcitrante àquela fácil, porque quanto mais árduo é o obstáculo tanto mais alta será a vitória, e quanto

mais vinculante é o limite tanto mais vasta será a possibilidade. É artista aquele que, nem violando a sua matéria e nem padecendo dela, secunda a sua vontade e procura suas resistências, até chegar ao ponto em que, por um lado, consegue fazer a própria vontade precisamente fazendo a vontade da matéria, e, por outro, procede de modo que as suas resistências sejam não rêmoras mas solicitações, e os seus limites não proibições mas sugestões. O diálogo com a matéria é uma espécie de "obediência criadora", que enquanto se sujeita ao vínculo transfigura-o em liberdade, e enquanto se submete ao limite dele obtém a submissão: igualmente distante da servidão e da violência, ela secunda só para comandar, e consegue o domínio através da sujeição; não condescendente para com as imposições e não inclinada à prepotência, ela converte em sugestão o que poderia ser impedimento, e busca a dificuldade para transformá-la em possibilidade.

A adoção da matéria culmina pois, findo o processo, numa identificação da obra com a sua matéria enquanto formada: a poesia consiste naqueles sons ligados entre si daquela maneira, o quadro é o conjunto daquelas cores estendidas daquele modo sobre aquela superfície, a estátua é aquele bloco de mármore configurado segundo aquelas linhas e aqueles volumes, e assim por diante. Separar a obra da sua matéria é impossível: a obra nasce *como* adoção de uma matéria e triunfa *como* matéria formada. A matéria é insubstituível, porque numa obra a mudança do corpo não é a mudança de alguma coisa de periférico ou de inessencial, mas é a mudança da própria obra. Se pensarmos que qualquer mínima inversão na ordem das palavras do verso leopardiano "Dolce e chiara è la notte e senza vento" (Doce e clara é a noite e sem vento) o reduz a uma banal notação meteorológica, teremos uma idéia do que significa, para a integridade da obra, uma variação de matéria, como a tradução de uma poesia de uma língua para outra, ou a reprodução em bronze de uma estátua em mármore, ou outra coisa qualquer deste gênero.

6. **O problema da técnica na arte.** Intimamente ligado ao problema da matéria da arte está o da técnica. Em arte, poucos termos são tão ambíguos como o termo "técnica" e, não obstante, são poucos os pontos em que é possível uma tão nítida divisão de opiniões. São extremamente diversos os significados do termo. No falar corrente ele pode aludir ao estilo irrepetível e personalíssimo de um artista, como quando se diz que ele tem "uma técnica *sua*", ou então a uma disciplina separável da personalidade de um artista e comum a artistas diversos, ou melhor, inerente a todo um estilo, quando não a toda uma arte, como quando, ao avaliar uma obra, passa-se a considerá-la "sob o aspecto técnico", pretendendo com isso examinar sua conformidade à "linguagem" de uma escola, ou de um estilo, ou de uma arte; ou ainda a qualquer coisa de inferior à arte e, de preferência, inerente ao ofício, como quando da habilidade de um artista se diz, com intenção mais ou menos depreciativa, que se trata de "pura técnica". Também Croce, que, no entanto, procurou levar ordem para a questão, usa este termo pelo menos com três significados: ele distingue, antes de tudo, a "técnica interna" da "técnica externa", referindo a segunda ao ato prático da "comunicação", isto é, à entrega da figura artística já completa àquele sinal físico que cuidará de sua possibilidade de ser lembrada e de sua transmissão, identificando a primeira com o próprio ato de criação da imagem artística; fala, depois, de um "respeito pelas regras acolhidas e seguidas" e de um "partir do antigo acolhendo-o em si", isto é, de uma "correção" que consiste no ater-se à tradição, resolvendo assim a técnica naquela "passagem de obra para obra" ou "processo de um autor a outro" que daí resulta.

Não obstante, apesar dessa multiplicidade e incerteza de significados, a divisão polêmica sobre este ponto é bastante clara e pode estilizar-se do seguinte modo: de um lado, os "técnicos", isto é, os defensores de uma disciplina e de um tirocínio do artista, e de outro os "românticos", isto é, os exaltadores da originalidade que ignora limites e condições. Em suma, há quem, na arte, faça caso sobretudo da originalidade, da inspiração, da carga espiritual, e portanto, diante disso, é levado a desvalorizar os valores formais, a conformidade da obra com a linguagem de uma dada arte, a semelhança com a arte precedente, a observância das regras de uma retórica; e, pelo contrário, há quem, na consideração de uma obra, parta antes de tudo dos seus aspectos formais, da posse dos meios expressivos, da apreciação das dificuldades e dos problemas que o artista soube superar e resolver para chegar a tanto resultado. Talvez inicialmente haja uma só diferença de ênfase, pela qual um sublinha o significado espiritual e outro o aspecto formal. Mas, certamente, se as diferentes atitudes se enrijecem e se contrapõem, a polêmica é nítida e a conciliação impossível.

De um lado, afirma-se que cada arte tem a sua técnica, isto é, a sua "linguagem", com uma dada gramática e uma dada sintaxe, e o artista deve antes de tudo exercitar-se neste trabalho com uma rude disciplina e um exaustivo tirocínio; também na arte se pode aprender e, por isso, é preciso entrar na escola; a arte não é tal se não é também ofício, e, por isso, cada artista é, antes de tudo, um artesão. Por outro lado, afirma-se que este aspecto artesanal não tem nada a ver com a arte, porque, de per si, não está em condições de produzir a própria arte, e, por isso, é inútil deter-se nas assim chamadas linguagens artísticas; quando existe arte, esta resgata com a sua criatividade toda limitação anterior, toda condição precedente, todo trabalho preparatório; a arte não se aprende, porque é a absoluta originalidade, e a originalidade não se pode ensinar, dado que, de preferência, cada um a traz consigo. De um lado afirma-se que há um desenvolvimento autônomo da técnica e da linguagem de uma determinada arte, desenvolvimento que põe os artistas diante de determinados problemas técnicos que eles tentam resolver, e assim nascem, para eles, possibilidades expressivas que primeiro não existiam, de modo que adquire uma grande relevância artística o trabalho de exercitação, isto é, as pesquisas técnicas, estilísticas, formais. Por outro lado afirma-se que é impossível traçar a história de uma linguagem artística fora das obras em que ela se concretiza e é, unicamente, real, e se nega a prioridade de um problema técnico sobre a vontade de expressão, porque a arte só nasce desta última, de modo que o exercício, de per si, não tem nenhuma relevância artística, porque, ou coincide com a produção de uma obra, e então é arte, ou não leva à produção de uma obra, e então está fora da arte. De um lado, afirma-se que é possível renovar, ou inovar, ou transformar a técnica de uma arte com invenções puramente técnicas, independentemente da previsão dos resultados da arte, com descobertas de engenharia, ou de mecânica, ou de indústria, como a invenção do cimento armado na ciência das construções, que revolucionou a arquitetura, oferecendo-lhe possibilidades antes inauditas ou imprevistas, ou como a invenção da câmera fotográfica e as contínuas inovações na técnica da filmagem e da projeção cinematográfica. Por outro lado, afirma-se que estas são apenas condições preliminares que acabam sendo completamente resgatadas e superadas pela criação artística, e que, destituídas, de per si, de importância artística, revestem-na só no momento em que desaparecem como tais para dissolverem-se no ato criativo.

Em suma, de um lado se afirma a autonomia da técnica, singularizável fora das obras do artista, comum às obras de uma mesma arte, transmissível de um artista para outro, separável da criação artística, precedente, imanente, subseqüente à atividade de um artista; de outro, pelo contrário, afirma-se que a técnica diz respeito à arte na medida em que se identifica sem resíduo com a criação, irrepetível e individual como a obra singular e a possibilidade artística, inseparável da atividade do artista, admissível, quando muito, em respeito pela arte passada e, por isso, como dever de correção ou regra de boa educação.

7. **Disciplina, ofício, retórica.** Este é, sem dúvida, um ponto em que a *forma mentis* romântica foi prejudicial. Se o predomínio dos técnicos pode levar, e no decurso da história mais de uma vez levou, à aridez do mero ofício, à afetação do artifício e à inércia da convenção, a educação romântica, por sua vez, desbridando o artista de qualquer disciplina e autorizando-lhe a máxima liberdade, tirou-lhe também o modo de formar-se como artista: o que pode facilitar os muito grandes, os quais, todavia, não têm necessidade de ajudas deste gênero, porque sempre encontram a sua via, apesar de qualquer empecilho e de qualquer limitação, ou varrendo todos os obstáculos ou dobrando até as regras mais severas ao seu querer; mas que certamente prejudica a todos os outros que, com educação oportuna, teriam chegado a resultados apreciáveis, enquanto que, pelo contrário, abandonados a si próprios, não tardam a malgastar a sua tênue veia.

Em primeiro lugar o discurso sobre a técnica significa que *há na arte alguma coisa que se aprende*. Do fato evidente e óbvio de que não basta entrar na escola para aprender arte, porque embora ela seja ensinada nem todos conseguem aprendê-la, não se pode tirar a conseqüência romanticamente extrema de que a arte não se aprende: é preciso admitir que em arte só aprende quem sabe aprender, mas isto não elimina o fato de que aquele que alcança ser artista tenha, certamente, aprendido a sê-lo. E a primeira coisa que se aprende é precisamente a técnica, a qual, repare-se, não consiste absolutamente na prática do uso comum de uma certa matéria de arte, como seria o falar com relação à poesia, ou o construir com relação à arquitetura, que é como o caminhar com relação à dança, mas é precisamente técnica de arte, isto é, conhecimento da destinação artística de uma matéria e prática de sua manipulação artística. Há, portanto, para cada arte uma técnica, transmissível de um artista para outro e separável das obras individuais: no aprendê-la consiste a disciplina que introduz à arte. Não se trata, é certo, de um ensinamento doutrinal, mas de um tirocínio ativo: aqui não há outro caminho senão a *imitação*, não entendida como repetição mecânica de formas estáticas ou de módulos estereotipados, mas como retomada ativa de desígnios criativos e de gestos formativos. Se pensarmos que a originalidade não é nunca um começo absoluto ou uma ruptura completa com a situação precedente, veremos que não há outra introdução à originalidade senão a imitação, entendida no sentido esclarecido, uma vez que, se a originalidade consiste no ser si mesmo, é preciso recordar que ninguém consegue encontrar-se a si mesmo senão começando a descobrir-se em outros. E na história da arte não há nada de mais sugestivo do que seguir um artista na segura formação da própria originalidade a partir da imitação inicial, e se considerarmos o quanto é, geralmente, lenta e gradual esta passagem, veremos o quanto pode ser original a imitação e imitativa a originalidade, o quanto pode ser inventiva a disciplina e regulada a invenção, e, por isso, como são compatíveis o aprender e o criar.

Em segundo lugar, o reclamo à técnica significa que *não há arte sem ofício*. Certamente, pode haver ofício sem arte, ou no sentido honesto do trabalho do artesão, que não tem pretensões de originalidade artística e exercita com modéstia e dedicação o seu trabalho, ou no sentido mais equívoco de que pretende ser artista sem consegui-lo, e por isso tenta suprir as deficiências da arte com os expedientes do ofício, isto é, com a sutil habilidade e as abusadas astúcias de quem, em lugar de dominar a técnica, desencadeia-a e, mais do que possuí-la, desenfreia-a, fazendo-se sede e teatro de virtuosismos, mais do que fonte de mestria e de senhorio. Se o ofício se reduzisse a isto – a ser um modesto subordinado ou um presunçoso sucedâneo da arte –, o romântico teria razão ao excluí-lo da esfera artística. Mas o ofício tem uma curiosa prerrogativa: pode existir sem a arte, enquanto, pelo contrário, a arte não pode passar sem ele; quando está fora da arte aceita subordinar-se a ela ou pretende substituí-la, enquanto que, quando está na arte, identifica-se com ela a ponto de não poder separar-se dela. Eis por que o artista consegue ser tanto mais artista quanto menos esquece de ser, antes de tudo, um artesão, e é absurdo pretender dividir na atividade artística uma parte original, inventiva, e uma parte mecânica, fabril, já que o *ato artístico é todo criativo, e, ao mesmo tempo, técnico*. E esta criatividade de arte e ofício, na verdade, não significa que a técnica se dissolva na pura criatividade da arte, mas, antes, que a arte se encarna necessariamente numa atividade fabril. Com o ofício penetram na arte os aspectos que lhe são indivisivelmente conexos, isto é, a disciplina, o trabalho, a habilidade; a disciplina que, com duro exercício, leva à conservação fecunda e ativa dos modos de fazer, criando um hábito operativo; o trabalho que implica um contínuo contato com a matéria, numa assiduidade vigil e constante, numa solércia incansável e precisa; a habilidade, isto é, a posse de atitudes ao fazer, memória operativa tornada energia formante, reserva ativa de todos os recursos, soberano domínio e mestria.

Em terceiro lugar, a admoestação da técnica significa atrair a atenção sobre a *retórica*, isto é, sobre aquelas regras que poderiam ser chamadas as leis "positivas" da arte, como as normas da prosódia e da métrica na poesia, da harmonia na música, dos estilos na arquitetura, as quais, diferentemente das leis naturais que, como as da ótica, da acústica, da estática, são inalteráveis e invioláveis, são, pelo contrário, o resultado de uma legislação histórica e, por isso, mutáveis e contingentes. Na atividade artística há sem dúvida um aspecto legal, que a mentalidade romântica desconhece pela única razão de que na arte não há outra lei senão a regra individual da obra a fazer. Analisando bem, nada pode fazer-se sem regra, nem mesmo uma obra de arte: o fato é que, enquanto nas outras atividades a regra se inspira em leis de caráter geral, na arte, pelo contrário, não há outra lei senão a regra individual. A mentalidade romântica confunde este caráter extremamente individual da regra de arte com a ausência de qualquer lei, como se originalidade quisesse dizer licença, arbítrio, capricho, e como se não fizesse parte da inventividade artística a capacidade de inventar precisamente a regra da obra, no próprio ato de fazê-la. E o fato de que a regra seja inventada pelo artista no ato de fazer a obra não elimina que a legalidade da arte seja rigorosa e muito severa: a operação artística consiste precisamente no instaurar com livre inventividade uma necessidade férrea e inviolável, uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça. E se a mentalidade romântica desconhece o rigor desta lei interna da arte, como não negará, com maior razão, a validez das regras da retórica? Ora, polemiza-se com justiça contra as regras se a retórica vem entendida em sentido normativo, quase como se a arte pudesse conhecer outras leis diferentes da regra individual da obra. Mas é necessário não esquecer que seria bem tênue a originalidade que, ao invés de saber manifestar-se também através das regras, adotando-a como esteios e vias de realização, temesse deixar-se negar, ou frear ou comprometer por ela. É possível considerar as regras da retórica sobre o plano

operativo, recuperando seu ativo dinamismo e sua eficácia "poiética". Então as regras cessam de ser cânones ou preceitos, fórmulas ou receitas, mas tornam-se prescrições provocadoras e estimulantes; não aparecem mais como constrangedoras, mas como cadeias voluntárias, indispensáveis para afugentar a facilidade dispersa e precisar a inspiração; não representam mais o extrínseco e convencional domínio da tradição, mas são advertências para tirar da arte precedente sugestões e esteios para operações novas e inventivas; ou melhor, associam-se indissoluvelmente ao rito criativo da atividade artística, tornando-se, de quando em quando, modos de fazer, vias de execução, procedimentos artísticos, segredos operativos, ímpetos inventivos, promessas de êxito, presságios de obras, garantia de sucesso.

Este tríplice significado de um discurso sobre a técnica se liga ao conceito de matéria artística: incluem-se nas matérias de arte as retóricas, é diálogo com a matéria o ofício, está ligada à matéria a técnica transmissível. E, de fato, o conceito de matéria, tal como foi definido acima, como de realidade que é tal somente no interior de um ato de adoção, mas que naquele ato faz valer o peso da própria natureza independente, está em condições de dissolver as divergências entre "técnicos" e "românticos" em torno da técnica, porque, unindo dialeticamente a autonomia e a interioridade, explica como pode ser comum e transmissível alguma coisa que é, ao mesmo tempo, singular e irrepetível. E isto explica também como pode ser dúplice, e por isso ambíguo, o significado de termos como a imitação, o ofício, a retórica, e, portanto, também a técnica. De fato, conforme a autonomia da matéria venha afirmada de fora ou de dentro do ato que a adota, a imitação pode ser entendida como repetição mecânica ou como retomada criadora, o ofício pode ser interpretado como repertório de expedientes, extrínseca conformidade com uma linguagem artística e supina obediência à matéria ou como aspecto fabril da arte, concretude física da atividade artística e soberana mestria; e a retórica pode mostrar o aspecto de um código normativo extrínseco ou revelar uma eficácia operativa; assim a técnica pode invadir o domínio da arte de modo que a perícia mais astuta e sutil substitua o robusto vigor da poesia ou de modo a deixar patente a correção vigil e assídua, e a concretude fabril e volumosa, em que não pode deixar de realizar-se a operação artística.

8. **O problema da multiplicidade das artes.** Com a matéria artística está também ligado o problema da multiplicidade das artes, um dos mais discutidos e complexos da estética. Historicamente, o assunto de fundamentar a diversidade das artes quase nunca esteve desvinculado da preocupação de explicar a sua unidade. Os primeiros esboços de uma filosofia da arte, tais como se encontram nos albores da filosofia grega, tendem já a subsumir no único gênero da imitação três espécies de imitação: a do figurar ou retratar (απειχάζειν), como na pintura, em que o meio da imitação coincide com o seu objeto, isto é, a cor é imitada com cor, a figura com figura, e assim por diante; a do mimar ou refazer (μιμεῖσϑαι), como no drama, onde o ato da imitação coincide com seu meio, isto é, trata-se de substituir e refazer palavras e gestos, de repetir o som dos animais, e por aí afora: a do representar ou exprimir (αφομοιοῦν), como na música, cujo meio da imitação é diverso do seu objeto, e o produto do ato de imitação é, apenas, semelhante ao seu objeto, isto é, trata-se de reproduzir com o som as paixões da alma. Em diversas formulações, a teoria da unidade da arte como imitação e da diferença das artes como pluralidade de modos de imitar reina até quase os umbrais do romantismo. De Lessing até hoje os mais diversos critérios foram adotados para explicar a diferença das artes, que vêm diferenciadas segundo o órgão do sentido ao qual se dirigem: a pintura à vista, a escultura ao tato e a música ao ouvido; ou então segundo o espaço e o tempo, de modo que são artes espaciais as artes plástico-figurativas, e temporais a poesia e a música; ou segundo o grau diverso de fisicidade e de espiritualidade, situadas entre os dois extremos – da arquitetura, que implica a intervenção da mais pesada fisicidade, até a música, que seria pura imaterialidade –; ou segundo a carga semântica maior ou menor, donde, semântica seria, por exemplo, a poesia, ou até a pintura, enquanto a música, na sua abstração, e a arquitetura, no seu caráter construtivo e não representativo, estariam no extremo oposto; e assim por diante. Ao lado destas teorias filosóficas igualmente preocupadas com a diversidade e a unidade das artes encontramos, na história da cultura, pesquisas especiais, de caráter mais técnico do que filosófico, que têm por objeto as artes singulares, sem ter em conta aquilo que, eventualmente, as una às outras: tratados de arte poética, de pintura ou arquitetura, de teoria musical, e por aí afora.

Nos dias de hoje, o campo está dividido entre duas atitudes extremas. Por um lado, acentua-se a *diversidade das artes*, detendo-se mais no que as divide do que buscando o que as une, e aduzindo a necessidade de ater-se à experiência concreta, para justificar a renúncia a procurar um princípio unitário e um fundamento para a diferenciação. Por outro lado, acentua-se, pelo contrário, a *unidade das artes*, relegando para o campo da mera descrição empírica a especificação das diversas artes, e confiando à estética somente a indagação sobre a unidade e indivisibilidade da arte. De um lado, uma atitude *empirista*, que sacrifica a unidade da arte à diferença entre as artes e que, por excessivo amor à concretude, afirma que o conceito de unidade da arte é estéril para os fins de uma compreensão da experiência estética, e crê poder fazer estética dando por pressuposta a diferença das artes, sem procurar explicá-la. De outro, uma atitude *abstrata* que, por exagerado temor do empirismo, acaba por conferir importância filosófica apenas a características extremamente genéricas e comuns e por desacreditar dos próprios dados da experiência. A primeira atitude difundiu-se sobretudo entre aqueles que chegam à estética partindo da crítica e que, por isso, estão muito mais tentados a indagar a sua arte, sem se preocuparem em atingir um plano que interesse a todas as outras; enquanto que é preciso reconhecer que o mais exposto aos perigos da segunda atitude é o filósofo, já que a multiplicidade das artes é sempre um ponto de partida, isto é, um dado da experiência que se trata de explicar na sua possibilidade, enquanto a unidade da arte só pode ser um ponto de chegada da especulação filosófica e, por isso, depende do filósofo que seja entendida em sentido rígido e exclusivo, ou dúctil e compreensivo.

É inútil dizer que estas duas posições opostas são complementares e que, por isso, de uma se ricocheteia facilmente para a outra: é preciso ultrapassar a ambas numa posição mais aberta e compreensiva. De uma parte, a multiplicidade das artes é um dado que a estética não pode limitar-se a registrar ou pressupor: ela deve explicá-lo, o que não pode fazer sem referir-se à essência mesma da arte e, por isso, ao princípio da unidade das artes. De outra parte, este princípio deve ser não o pressuposto, mas o resultado do estudo concreto das artes singulares, e mostrar-se como princípio que explica, a um só tempo, a convergência e a diferença das artes, indicando uma superior e rica unidade em que as diferenças, longe de nela se anularem, compõem-se, e, ao invés de serem descuidadas, encontram a sua razão. A unidade e a diferença das artes só se afirmam e se explicam juntas, e *ambas* são problemas de estética, isto é, problemas estritamente filosóficos. Compreende-se, então, como este problema está ligado com o da matéria, já que toda arte se distingue das outras com base na matéria, e toda matéria constitui uma diversa manifestação e via de realização daquela única formatividade em que consiste a essência indivisível da arte.

9. **O fundamento da diversidade das artes.** Que a diferença entre as artes seja diversidade de matéria, é bastante evidente: aquilo pelo qual uma arte se diferencia das outras e a “linguagem” que usa, a “técnica que adota”, o “meio” em que se encarna, o “específico” que a distingue, os “instrumentos” que adota, no sentido de que uma arte fala com as palavras, uma outra com os sons, outras com as pedras, e uma arte cria com o discurso, uma outra com ritmos, outra com volumes no espaço, e uma arte adota a voz, uma outra o violino, outra o cinzel, e assim por diante. Naturalmente, a “matéria” está entendida no significado complexo que procurei definir anteriormente, isto é, não limitada à bruta naturalidade, mas vista no interior de um ato de adoção que a destina a um uso espiritual e a predispõe para a arte: assim, por exemplo, fazem parte da matéria do teatro não apenas a voz, os gestos, o corpo do ator que interpreta o texto, ou as luzes, os bastidores, os cenários que representam o lugar da ação, mas também a presença do público que olha e escuta, presença que, certo, se encarna em elementos sensíveis, como a divisão entre platéia e palco com o relativo pano de boca, mas que age também em sentido espiritual, com a instituição daquela cerimônia social fascinante e muito particular que é o espetáculo.

Neste sentido, a definição do “específico” de uma determinada arte é questão delicada e complexa, que dá lugar a uma quantidade de problemas particulares que seria injusto subtrair da filosofia para reservá-los somente à crítica e à técnica das várias artes. Sobre este ponto a doutrina crociana criou uma cisão entre críticos e “estéticos”, porque enquanto não pôde dissuadir os primeiros da atenção aos problemas específicos das artes singulares, deles dissuadiu e afastou os filósofos, preocupados somente com a unidade e indivisibilidade da arte, como se esta unidade não se realizasse concretamente através das diferenças. É preciso não esquecer que cada arte propõe problemas especiais e diversos ao filósofo, os quais, por isso, interessam não só à técnica artística, mas também, diretamente, à estética. Por exemplo: a existência de uma obra arquitetônica ou plástica é diversa da existência de uma obra poética ou musical; a execução e a interpretação têm um alcance diverso, conforme se refiram a uma obra teatral ou uma obra pictórica: diverso peso e diversa natureza tem a presença do público no teatro, no concerto ou num museu; diversa é a duração de uma estátua da duração de uma dança; diverso é o relevo da técnica na poesia ou no cinema, e assim por diante. Estes problemas podem ser enfrentados de um ponto de vista meramente técnico ou de um ponto de vista estritamente filosófico, o primeiro dirigido sobretudo à especificação das várias artes, uma vez que ao poeta enquanto canta ou ao pintor enquanto pinta não interessa que poesia e pintura sejam duas manifestações da arte una e indivisível; o segundo dirigido, pelo contrário, a enfatizar aquelas diferenças sobre o fundo e sobre o fundamento da unidade da arte. Ora, é necessário evitar com grande cuidado que os dois pontos de vista, muito úteis um ao outro na sua distinção, apareçam mesclados e confundidos.

Seria confundir os planos dizer, por exemplo, que cada arte tem a sua estética, e dar, deste modo, uma interpretação divisória às expressões correntes "estética da pintura", "estética do cinema", "estética musical", e por aí afora. Tínhamos visto que, com estas expressões, somente se quer aludir à diversidade do âmbito de experiência à qual a reflexão é aplicada, e que o fato de que o termo "estética" permaneça constante alude precisamente à unidade desta reflexão. Certamente, cada arte propõe à estética, como tínhamos visto, problemas especiais, mas ela os trata sobre o fundo da unidade da arte, isto é, num nível em que eles reaparecem como casos particulares nos problemas gerais da arte.

Uma outra hipótese de confusão dos planos se dá no caso, tantas vezes repetido na história da estética, da unidade das artes firmada com o reconduzir todas a uma delas, absolutizada e privilegiada com respeito às outras, como quando se diz que a arte que melhor realiza a própria essência da arte é a música, ou que, no fundo, todas as artes se reduzem às condições da música, ou como quando se coloca – coisa que acontece sobretudo hoje – a linguagem ou a palavra na base de todas as artes, também das artes plásticas e figurativas. Estas afirmações ou não são senão simples metáforas, ou então comprometem a especificação das artes muito mais do que uma abstrata afirmação da indivisibilidade da arte.

É ainda uma confusão dos dois planos fazer um sistema das artes, enrijecendo numa construção filosófica fechada e definitiva uma realidade aberta e inexaurível como a experiência estética. Em primeiro lugar, as matérias são infinitas e imprevisíveis: como no interior de uma arte basta a intervenção de uma nova matéria para conduzir a uma verdadeira e própria revolução expressiva – como a descoberta do cimento armado na arquitetura –, do mesmo modo é suficiente, muitas vezes, a invenção de uma nova matéria para dar lugar a uma arte nova, como a câmara fotográfica para o cinema. Impossível, portanto, estabelecer o número das artes, mas não menos impossível instituir entre elas uma hierarquia ou uma ordem que implique uma recíproca e constante tomada de posição, apesar de que este assunto tenha sido tentado na história da estética por mais de mil vezes. Um sistema das artes cada um o faz, concretamente, por sua própria conta, com base na própria cultura, na própria sensibilidade, nas próprias preferências, nas próprias aberturas espirituais: poucos têm uma sensibilidade igual para todas as artes; uma igual cultura igual nas diversas artes é difícil de ser conseguida, e a espiritualidade pessoal de cada um tem necessidades próprias e peculiares. Além disso, o significado e a importância de uma arte com relação às outras mudam segundo as condições culturais e espirituais, segundo os tempos e os povos, segundo o diferente desenvolvimento das várias artes. Às vezes, o que se pede à arte faz com que uma arte seja preferida às outras pela sua maior correspondência e determinadas necessidades; certas formas de civilização encontram a sua expressão acabada e adequada mais numa arte que em outra, e nem todos os povos e todas as civilizações têm igual inclinação por todas as artes; freqüentemente quando uma arte floresce uma outra se cala ou se debilita, e raramente, num mesmo período, todas as artes ficam marcadas por um mesmo estilo; mais freqüentemente revelam curiosos defasamentos, pelos quais uma arte está na vanguarda enquanto outra demora-se nos módulos do passado, quer esta diversidade de desenvolvimento seja devida a um diverso incremento técnico, quer derive de uma diversa significação espiritual. Por estas razões um sistema das artes tem uma importância mais histórica e cultural do que filosófica e especulativa, e atesta as necessidades espirituais e os ideais de um homem, ou de uma idade, mais que os princípios e coerência de uma doutrina. Isso sem contar a instabilidade e a incerteza dos confins das artes, e conseqüências que a invenção de uma arte nova pode acarretar para uma arte; por exemplo, quando se inventou a câmara, grande parte das tarefas de informação visual que antes cabiam à pintura passaram para a fotografia, o que, se por um lado reteve por longo tempo a fotografia fora da arte (talvez nela só tenha entrado, verdadeiramente, com o cinema), por outro lado mudou radicalmente a pintura dirigindo-a decisivamente para a via da abstração, transformação esta que não é somente uma mudança de poética, isto é, de programa de arte, mas que incide sobre a própria essência da pintura.

Capítulo IX

O processo artístico

1. **A lei da arte.** Qual é a lei da arte? Por séculos se disse: *a imitação da natureza*. Mas a esta expressão se foi dando, pouco a pouco, o significado pretendido por uma poética, recomendando ora uma representação realista, ora uma figuração idealizadora, ora uma invenção fantástica, acabando logo por reduzi-la mais a programa de arte do que a lei estética. De modo semelhante, as regras das várias e mutáveis *retóricas* acabavam mais por revestir o caráter de prescrições recomendadas pelo gosto do que de leis imanentes à atividade artística.

Poder-se-ia mesmo dizer que até o Romantismo foi reconhecida, como lei da arte, a *beleza*. Qualquer que fosse, pois, o modo concreto de entender a beleza, ou como harmonia e proporção, ou como perfeição interna, ou como unidade variada de um múltiplo, ou qualquer que fosse o lugar designado à beleza com relação à arte, ou como objeto de imitação, ou como cânone, ou como finalidade, este foi um modo de conferir à arte uma lei geral, sobre um plano estético, para além das mudanças das poéticas, dos programas, dos gostos. Mas com o romantismo teve início um movimento que terminou por subverter totalmente esta perspectiva. Principiou-se a aconselhar o característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade, além de qualquer idealização conforme os cânones da beleza. Substituiu-se, pois, à beleza canônica a beleza de expressão, chamando artístico aquilo que revela um sentimento ou uma interioridade, mesmo que em contraste com as leis do belo; chegou-se paradoxalmente até a recomendar o feio, como quando Zola afirma que "o belo é o feio", e Baudelaire sustenta que "a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte", e os críticos hodiernos afirmam que o conceito de belo é o menos apto para aproximar-se da arte de hoje, e até dizem que arte e beleza não têm nada a ver uma com a outra. Mas acerca destas expressões paradoxais tinha já tido razão o mesmo pré-romantismo, quando utilmente distinguia entre representação de objetos belos e bela representação dos objetos, confinando a primeira a uma determinada poética de caráter clássico, inclinada a vetar a representação do feio, e reivindicando a beleza artística não aos objetos representados, mas ao modo de representá-los, afirmando assim que deve ser possível uma representação artística, e portanto bela, de objetos feios e repugnantes. E deste princípio o romantismo tirou uma conseqüência que vai bem além de um conflito de poéticas e de gostos, que é a contraposição do programa de figurar objetos feios àquele de representar objetos belos, isto é, o princípio de que *a beleza não é lei mas resultado da arte*: não seu objeto ou fim, mas seu efeito e êxito. Não que a obra de arte seja artística porque bela, mas é bela porque artística: o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. Como diz Goethe, o artista deve visar não ao efeito mas à existência da obra.

No fundo, isto significa que não existe uma lei geral da arte: só há a inventividade e a originalidade do artista, isto é, coisas que ou existem ou não existem, e que nem se podem prescrever, nem recomendar, nem considerar como leis da arte. Depois desta revolução, será preciso considerar a atividade artística como privada de lei? Seria o mesmo que dizer que a arte é atividade cega e arbitrária: seria como identificar a liberdade com a licenciosidade, a inventividade com o acaso, a originalidade com o capricho. Tudo isto é contrário à experiência dos artistas, os quais, embora arrastados pelo estro de veia fácil e abundante, conhecem todavia o inflexível rigor e a severa legalidade que preside ao êxito das suas obras, e não estão facilmente dispostos a conceder que a sua arte se reduza ao resultado de uma espontaneidade cega e incontrolada. Sem levar em consideração que em tal caso as obras de arte tornar-se-iam impossíveis de serem julgadas: emparedadas numa existência indiferente, apresentar-se-iam como produtos de uma força cega, privadas quer de valor quer de desvalor, não susceptíveis nem de apreciação nem de juízo.

Parece que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria antinomia. De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Estes dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras de arte reclama. O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepetível que uma obra de arte? E o que há de mais necessário, de mais férreo, demais peremptório e imodificável que a coerência que nela mantém indissoluvelmente unidas as partes, numa mútua adequação, e faz com que ela tenha tudo quanto deve ter, nada de mais e nada de menos?

A antinomia não se resolve senão reconhecendo que na arte não há uma lei geral e predisposta, cuja intervenção a mataria na sua qualidade de arte, mas há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, a regra individual da obra. *Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita.* O que significa, em primeiro lugar, que em arte *não há outra lei senão a regra* individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte *a regra é uma lei* férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. Isto concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a obra, mas também a lei que a governa, e este é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é aquela mesma legalidade que ele desencadeia no ato de conceber a obra: autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo.

Podemos concluir, portanto, que a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual. Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, que a *única lei da arte é o critério do êxito*. Em todas as outras atividades uma operação é bem sucedida enquanto é conforme à lei universal: uma ação é boa pela sua conformidade à lei do dever, e uma proposição é verdadeira pela sua conformidade às leis do pensamento. Em arte, por outro lado, a obra *triunfa porque triunfa*; triunfa porque resulta tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, por-

que realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma.

2. **A formação da obra: invenção e execução.** Por longos séculos o processo de formação da obra de arte não foi objeto de consideração filosófica, permanecendo quando muito no âmbito das poéticas e abandonado às regras da retórica. Começou a interessar à meditação filosófica quando os próprios artistas principiaram a meditar sobre, principalmente sob o estímulo de poéticas que queriam o artista consciente das próprias operações. Neste campo, as mais frutuosas meditações de artistas foram, deixando outras em silêncio, as de Goethe, de Poe, de Flaubert, de Valéry, as quais, além de atestarem uma experiência concreta de arte tal como dificilmente os filósofos teriam tido à sua disposição nos séculos precedentes, têm elas mesmas um caráter estritamente especulativo, que as torna preciosíssimas para indagar filosoficamente esta importante região da experiência artística e, deste modo, acrescentar um novo capítulo à estética, para o qual também contribuíram utilmente algumas pesquisas especiais de psicologia.

A coisa depende também da impostação geral de uma filosofia. Por exemplo, a filosofia crociana, sendo antes uma filosofia do espírito absoluto do que da pessoa singular e, portanto, do encontrar e do triunfar mais do que do procurar e do tentar, descuida inevitavelmente este aspecto, pondo a ênfase sobre as obras acabadas e desinteressando-se da complicada trajetória da sua formação. Tem-se a impressão, embora Croce advirta que é "longo o caminho entre a intuição e a obra acabada", de que para ele, todavia, a obra irrompe já perfeita no mundo humano, uma vez que ele não se preocupa com teorizar aquela advertência, e abandona as vicissitudes do processo formativo mais a uma descrição psicológica do que à especulação filosófica. A filosofia de Dewey, pelo contrário, que é uma filosofia da operosidade humana vista no seu aspecto de busca, de tentativa, de precariedade, insiste muito no processo pelo qual, em geral, o homem chega às suas realizações e, em particular, o artista acaba as suas obras: ele fala do processo artístico como de um processo orgânico que, através de uma trajetória de gestação, incubação, nascimento, crescimento, maturação, chega à obra, como de uma série de atos reativos que se acumulam em direção de um cumprimento e de atos seletivos que contribuem para a interpretação de todos os fatores numa totalidade.

Seja como for, o problema da formação da obra se multiplica em várias questões, sobre as quais valem as seguintes observações. Uma primeira questão refere-se ao momento em que a forma nasce: alguns sustentam que antes da execução, e outros que depois. Para Croce, por exemplo, o processo artístico consiste no copiar uma imagem interna: invenção e produção, concepção e execução, são dois processos diversos e distintos no tempo. Em primeiro lugar, há a ideação de uma imagem interior, já toda acabada e formada, e depois a realização desta figura numa matéria física. Pelo contrário, há os que, como Alain, afirmam que o processo artístico é essencialmente realização: a invenção e a concepção são absorvidas na própria realização; a imagem é encontrada no decurso da execução e, na verdade, só existe quando a execução é ultimada. Estas duas concepções são diametralmente opostas: para a primeira, o artista é primeiro inventor, e depois copiador da própria obra, porque ela precede a sua execução, enquanto, para a segunda, mais que inventor da sua obra o artista é seu espectador, porque ela nasce quando ele já terminou o seu trabalho; para a primeira, a execução é um caminho seguro, já traçado, que consiste no reproduzir externamente uma imagem interior, e para a segunda, uma aventura que não se sabe como irá terminar, e na qual para aquilo que está por fazer o único guia é aquilo que já está feito.

Muitas são as dificuldades das duas posições, mas extremamente frutuosa é a sua problemática. A primeira posição acaba por considerar supérflua a execução, já que, se a forma já está completa na primeira concepção, a sucessiva realização, que se limita a reproduzi-la, não lhe acrescenta nada de essencial. Isto é diretamente contrário à experiência artística: os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é só transformar em sinais físicos uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade põem-na à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção. Esta *contemporaneidade de invenção e execução* cria uma contínua incerteza e precariedade, pela qual a situação do artista é bem diversa daquele caminho seguro e traçado de que fala a primeira concepção, porque, até o último momento, o mínimo desvio pode comprometer o êxito. De outra parte, a segunda concepção não explica como um processo de realização completamente abandonado a si mesmo possa ter um caráter inventivo: o êxito não pode ser produto do acaso, nem a coerência pode resultar da desordem. Este estado de tateamento e de aventura total é contrário à experiência artística: o decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo.

Evidentemente, é a esta intrínseca orientação que alude a primeira concepção, a qual, no entanto, a enrijece na precisa segurança de um caminho traçado, assim conto evidentemente é à incerteza do processo artístico que alude a segunda concepção, que, porém, a exagera até um estado de aventura, completamente abandonada a si mesma. Atenuando o extremismo das duas teses e conseguindo conciliar suas justas exigências, chegaremos a uma concepção mais aderente à experiência artística, capaz de explicar ao mesmo tempo a *incerteza* que torna precário o processo de formação até o momento do sucesso e a *orientação* que o dirige desde dentro, endereçando-o para o êxito. Se analisarmos bem, único é o fundamento destes dois aspectos, e é a *teleologia interna do êxito*, tal como aparece na própria natureza da *tentativa*. A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e a orientação não é nunca tão precisa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso, mas esta expectativa e esta esperança conseguem ser um guia eficaz, porque a expectativa se faz operativa como adivinhação da descoberta, e o êxito, embora sendo apenas o objeto de uma esperança, exercita uma verdadeira e própria atração sobre as operações das quais será o resultado. E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta *dialética de forma formante e forma formada* a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela. Naturalmente, é necessário notar que os pressentimentos aos quais ela se oferece e que orientam o processo de produção não têm valor cognoscitivo, mas apenas operativo: não são nem previsões, nem intuições, nem conhecimentos, e nem ao menos projetos, mas identificam-se com a consciência da descoberta e do sucesso que o artista tem *se* e *quando* lhe acontece encontrar ou triunfar.

Deste primeiro ponto de vista, o processo artístico é, portanto, caracterizado pela contemporaneidade de invenção e execução, e pela co-presença de incerteza e orientação, e é guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada.

3. **Criação e descoberta; tentativa e organização.** Uma segunda questão é se o processo artístico é uma *criação* ou uma *descoberta*. Há os que, romanticamente, afirmam que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista, o qual, semelhante a um deus, cava por si próprio a sua substância e realidade, devedor exclusivamente do prometeico ímpeto de seu gênio. De outra parte, há os que sustentam que, no fundo, a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la: ela é uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar. Não é o caso de remontar a fontes platônicas para encontrar exemplos desta concepção, nem de recordar a idéia de Michelangelo de que a estátua está presente no bloco de mármore de onde o artista a subtrai, retirando-lhe o excedente: Proust sustentou que a obra de arte "preexiste a nós", e que "nós devemos descobri-la, porque ela é ao mesmo tempo necessária e escondida, como faremos para uma lei natural",

e, mais recentemente, Benn declarou que "o poema está já acabado, belo e pronto, antes ainda de ter sido iniciado, só que o poeta ainda não conhece o seu texto".

Estas duas posições encerram duas exigências reais. De fato, é verdade, por um lado, que o artista é o único autor da sua obra, e que a diferença entre as condições e o resultado, entre os materiais coletados e o de combustão, é tal que permite falar de uma verdadeira e própria criação original, da qual não temos de agradecer a outros senão ao artista. Mas, por outro lado, é preciso também reconhecer que a obra tem uma independência e uma geração interna, pela qual o artista, mal a concebeu, não é mais livre de fazer aquilo que quer, mas deve seguir a finalidade interna da mesma obra que ele ideou, quase como se fosse um germe que tende a se desenvolver em fruto maduro. Mas nas duas concepções as tais justas exigências vêm exageradas até o ponto de falsearem, com a sua unilateralidade, a verdadeira natureza do processo artístico. O processo artístico não é uma criatividade tão absoluta que deixe ao artista uma liberdade completa e incondicionada, como parece aos defensores da irresistível espontaneidade e da excepcional e tumultuosa fecundidade do gênio, nem uma obediência tão confiada que se reduza a um simples acompanhamento, conforme à idéia de Goethe de que a poesia nasce, cresce e amadurece como uma planta, de modo que ao artista não resta outro trabalho senão o do jardineiro, de secundar e favorecer o seu desenvolvimento, removendo e prevenindo todo obstáculo.

Examinando bem, somente quando unidas aquelas duas exigências podem dar uma representação adequada ao processo artístico, o qual é uma síntese de atividade criadora e desenvolvimento orgânico, de *liberdade* e *obediência*, donde se pode, paradoxalmente, dizer que *a obra se faz por si, não obstante a faça o artista*. Trata-se de dois aspectos, ambos essenciais ao processo artístico, e que manifestam a sua conciliabilidade logo que se pensa que se trata de dois pontos de vista diversos, o do artista às voltas com a obra a ser feita, e o da obra acabada. Do *ponto de vista do artista às voltas com a obra por fazer* tudo depende dele e da sua atividade. É bem ele o criador da obra: ele soube realizá-la abrindo caminho entre mil possibilidades, mediante uma progressiva delimitação. No início a sua liberdade parecia infinita, e a ele se ofereciam muitas possibilidades, igualmente sedutoras, mas quase todas enganadoras, porém ele soube individuar as boas através de uma escolha adivinhadora e de uma controlada seqüela de exclusões. Não se tratou de um caminho triunfal: ele teve de orientar-se através de uma série de tentativas e de escolhas, através de uma peripécia de tentativas, ensaios, retomadas, correções, repúdios, refazimentos; literalmente, ele teve de juntar a sua obra pedaço a pedaço, quase construindo-a e fabricando-a através da unificação dos materiais. Mas precisamente nisto está a prova de que ele é o seu verdadeiro autor: a mais esperada autentificação consiste precisamente no caráter de *tentativa* de uma operação que teve de orientar-se entre *múltiplas possibilidades*. Pelo contrário, do *ponto de vista da obra acabada* trata-se de um *desenvolvimento orgânico*, isto é, de um *processo unívoco* que vai da primeira concepção da obra até seu definitivo acabamento, do mesmo modo como do germe ao fruto, através de um espontâneo e orientado movimento de crescimento e de maturação. É a própria obra que se forma, desenvolvendo-se daquele primeiro embrião gerado e incubado na mente do artista, e tendendo para o termo natural da própria finalidade, a ponto de que se a atividade do artista não consistir no individuar e no seguir este desenvolvimento natural, a obra aborta e falha. Que este caminho seja unívoco, é coisa que só aparece quando a obra está acabada: o artista o ignora no curso da produção, e é por isto que ele procede tentando e excluindo pouco a pouco as possibilidades escolhidas e postas à prova; mas, quando a obra é conseguida, refazendo o caminho às avessas e rememorando a aventura, ele compreende que só podia fazer a obra daquele modo.

Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação. O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa *dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito*, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma.

4. **Inspiração e trabalho.** Uma terceira questão relativa ao processo artístico é se ele constitui inspiração, êxtase, *furor poeticus*, alegria da criação, ou trabalho, fadiga, *longue patience*, tormento. Também este problema dividiu e continua a dividir dois diversos modos de fazer arte e de conceber a arte. A mentalidade romântica acentua de tal modo o fato de que na divina perfeição da obra não deve restar traço de esforço e fadiga, que termina por conceber o processo artístico como o curso triunfal de uma criatividade absoluta e como o êxtase operativo de uma atividade ignara de obstáculos e dificuldades, renovando no mito moderno da inspiração e do gênio a idéia antiga da θεία μανία e do demônio. Não é preciso dizer que não faltam os testemunhos para apoiarem esta tese: além da experiência quotidiana de que alcançam maior êxito as coisas feitas em estado de graça do que aquelas realizadas com esforço e dificuldade, está o exemplo de artistas que operaram com extraordinária facilidade e felicidade excepcional, como que presos a uma inspiração irresistível e prorrompente, como que possuídos por uma forma da natureza; donde a idéia de que a arte se opõe ao artifício, e só triunfa se nativa, espontânea, fácil, impaciente de lima e intolerante acerca de qualquer pausa meditativa e de todo protelamento crítico. Mas a esta posição contrapõe-se a severa e austera concepção de quem vê na arte uma tarefa rigorosa e difícil, que requer dedicação, sacrifício, pena e maceração, e impõe ao artista mais do que a imediata mas infiel facilidade do gênio, a árdua e calculadíssima perfeição da forma. E não faltam exemplos de artífices de satisfação muito difícil, que não conseguem produzir senão através de um trabalho diuturno e paciente, que vai desde os atentos exercícios preparatórios até uma composição lenta e penosa, das escolhas meditadas e sopesadíssimas até os intermináveis golpes de lima, acumulando os esforços para alcançar o ponto em que, na obra, não permaneça traço algum de esforço, e se fazem testemunhas de uma concepção que vê, na obra bem-sucedida, o suadíssimo prêmio de uma fadiga assídua e tenaz, isto é, um dom que responde a um mérito e uma conquista que recompensa um esforço, e, na arte, não uma espontaneidade ingênua e nativa, da qual é melhor desconfiar do que orgulhar-se, que é melhor frear do que desbridar, mas uma facilidade sagazmente alcançada, através de uma dedicação operosa e constante.

No fundo, trata-se de dois diversos *modi operandi*, e, por isso, de uma diferença tipológica na atividade artística: a história de todas as artes contém abundantes exemplos de artistas de um tipo e do outro, isto é, de artistas de inspiração prepotente e explosiva, de veia fácil e abundante, e artistas de composição lenta e atormentada, de obras contadas e cuidadíssimas. Com freqüência, todavia, esta diferença se alia com divergências de gosto, recorrentes na história das artes, de modo que, de um lado, temos uma poética da arte imediata e espontânea, e de outro uma poética da arte burilada e polida, sendo que a primeira acusa a segunda de artifício e de frieza e a segunda acusa a primeira de excesso e desordem. Freqüentemente quem prefere o robusto mas descomposto vigor de uma inspiração descontrolada ao refinamento de uma arte difícil não vê nesta nada além de artifício e afetação, e quem prefere as árduas e conquistadas vitórias de uma arte colhida aos exuberantes abandonos de uma natureza impetuosa não vê nestes últimos senão exagero e desmesura, escasso respeito pelo freio da arte.

Mas seria absurdo querer tirar duas teorias estéticas desta diferença de procedimentos e de programas artísticos. Inspiração e trabalho não são dois modos diversos de teorizar o processo artístico, mas dois aspectos igualmente necessários de tal processo, do qual o primeiro se refere principalmente à orientação impressa na produção artística pela teleologia interna do germe, e o segundo à trajetória através da qual o artista busca individuar, entre os milhares de possibilidades que se lhe apresentam, aquela que o levará ao êxito. Poder-se-á chamar "inspirado" o artista para quem o desenvolvimento orgânico do germe poético se oferece peremptoriamente, quase se impõe, de modo que a sua iniciativa fica como que vencida pela dinâmica interna do processo bem logrado e a sua atividade fica como que dirigida, transportada, arrastada, pelo seu próprio resultado futuro; e poder-se-á falar de "trabalho" nos casos em que mais dificilmente se verifica aquela coincidência da finalidade interna do germe com a atividade própria do artista, e a univocidade do desenvolvimento, mais do que impor-se, emerge lentamente da venturosa trajetória das tentativas. Mas ambos os aspectos são necessários: o processo pelo qual a obra se faz de per si deve identificar-se com o processo pelo qual o artista faz a obra, e o artista deve chegar a fazer a obra como se esta se fizesse por si mesma. Na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata.

5. **Relações entre o processo artístico e a obra de arte.** Há quem considere inessencial o processo artístico, no sentido de que ele não interessa em nada ao espectador da obra de arte, o qual deve fixar o olhar sobre aquela perfeição doravante imóvel e definitiva em que se consumiu o incandescente fervor da produção e se aplacou a peripécia das tentativas. "Uma coisa é o efeito da obra e outra o conhecimento do processo", declara Poe; e Valéry acrescenta que é preciso distinguir nitidamente entre o esforço por fazer a obra, que pode ser longo e penoso, e o efeito desta, que deve ser pronto e imediato. Simples preparação da obra e vestíbulo externo da arte, o processo artístico não tem, portanto, nada a ver com a apreciação da poesia, e não vale a pena teorizá-lo no plano filosófico: quando muito ele pode interessar ao psicólogo curioso de procedimentos mentais. De outra parte, há aqueles que, como os assim chamados críticos "*variantisti*"[1], julgam essencial à avaliação artística a consideração do processo de produção da obra, isto é, o repercorrer aquele processo, indagado na sua determinação histórica e reconstruído na sua efetiva sucessão temporal. A obra não é colhida no seu valor sem a consideração atual da sua gênese, a qual, portanto, adquire uma precisa relevância

---

[1] Corrente de crítica vigorosa no contexto cultural italiano do século XX, que recebeu esta denominação pela atenção que dispensa às variantes dos textos. (N. da T.)

artística: a obra é indivisível do processo da sua produção, que a precede no tempo.

Estas duas concepções, que na recente cultura italiana defrontaram-se por longo tempo, não deixam de mostrar a sua unilateralidade quando submetidas a um maior aprofundamento. A primeira concepção é justa quando afirma que o processo artístico não interessa de per si, porque o que interessa é a obra na sua perfeição; mas arrisca não entender a própria perfeição da obra quando a vê na sua inerte e imóvel estaticidade, e não como conclusão de um movimento que chegou ao seu acabamento natural e ao ponto preciso da sua maturação. De nenhum modo a imodificabilidade da obra deve ser confundida com a imobilidade, porque, antes ela se patenteia apenas a quem souber ver a obra no ato de adequar-se a si mesma. Esta concepção acentua de tal modo o fato de que até o último momento a forma não existe ainda, que nada é seguro e definitivo e que tudo ainda pode arruinar-se, que considera o processo de produção como externo à obra que dele resulta, e a obra como transcendente à sua formação. Isto significa esquecer o caráter orgânico do processo artístico, que Dewey utilmente recordou quando disse que a obra não é nem a última etapa do processo, nem um efeito que o transcenda. Pelo contrário, é preciso dar-se conta de que a obra *inclui* em si o processo da sua formação no próprio ato que o *conclui*, e que o processo artístico consiste precisamente no acabar, no levar a termo, no fazer amadurecer: em suma, no *perficere*. Eis por que a perfeição da obra não é imobilidade e estaticidade, mas precisamente acabamento, condução, *perfectio*, isto é, *perfeição dinâmica*: é o próprio movimento da sua formação chegado à totalidade, concluído mas não interrompido, chegado a seu termo natural, "arredondado sobre si", para usar o termo caro a Moritz e a Goethe. Como desenvolvimento orgânico, o processo artístico é um movimento improsseguível: ou ele cessa e se interrompe, e então não leva a nada e a obra aborta, ou se conclui, torna-se inteiro, atinge a própria totalidade, chega a seu ponto culminante, além do qual não pode avançar, pois que à maturidade somente sucede a corrupção, e então a obra é esta mesma conclusão, ou melhor, é o próprio processo em forma conclusiva e indusiva. A obra no seu *acabamento* não é, portanto, separável do processo da sua formação, porque é, antes, este mesmo processo visto no seu *acabamento*.

Mas a obra contém a necessária referência a seu processo de formação precisamente no seu interior, de modo que a segunda concepção, que utilmente recorda a inseparabilidade da obra do processo de que ela resulta, arrisca, depois, a enrijecer a consideração de tal processo, materializando-a no histórico encontro de uma sucessão temporal. Dar-se conta do valor do artístico da obra significa ver a sua perfeição dinâmica, surpreender a imodificável inteireza no ato de acabamento, olhá-la como processo no ato de conseguir a própria inteireza. O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplacado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição da obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal. É preciso distinguir entre uma *consideração genética* e uma *consideração dinâmica* da obra de arte, aquela dirigida a reconstruir os antecedentes históricos da obra, esta dirigida a discernir a obra no ato de aprovar-se; e é preciso recordar que, enquanto a consideração dinâmica é *necessária* e *indispensável* para a avaliação do valor artístico, a consideração genética não é senão *um* dos tantos modos de ter acesso a uma obra de arte. Os críticos *variantisti* buscam reconstruir não tanto o desenvolvimento orgânico da obra, isto é, a sua teleologia interna e a lei da sua perfeição, como, antes, a história das operações do artista, à luz de documentos que nem sempre são verazes e integrais: consideração genética muito útil para atingir uma consideração dinâmica da obra, mas de modo algum indispensável para tal fim e com ela, sobretudo, não identificável com ela.

6. **Definitividade ou abertura.** A propósito do processo artístico, ainda nos podemos perguntar se ele se conclui com a obra ou se ainda continua depois. Há, com efeito, os que afirmam que a obra de arte é substancialmente incompleta e, por isso, não se oferece ao leitor senão reclamando que ele participe no ato criativo do autor e o prolongue por conta própria, com os mais diversos e originais complementos. E quem afirma isso apela para a própria intenção do artista, que com freqüência prefere o não-acabado ao acabado, muitas vezes para evocar, com a indeterminação do esfumado, uma misteriosa insondabilidade de significados, e às vezes programaticamente pretende mais sugerir do que definir, contando com o prolongamento livre e inventivo do leitor, e até quer deixar a obra aberta, com a possibilidade de apresentá-la de modos diversos, chamando assim o espectador para a própria oficina da arte, solicitando-o a colaborar com o autor.

Contra esta concepção é necessário recordar que o plano da estética não se confunde com o da poética. Há uma poética do não-acabado que, entendida de maneiras diversas, remonta dos românticos até Leonardo; há uma poética da sugestão, como a do simbolismo; há uma poética da obra transformável pelo leitor, como o "Livro" de Mallarmé, e aquelas esculturas hodiernas que querem ser postas em movimento, e certas composições arquitetônicas de hoje, modificáveis à vontade; mas tudo isto permanece no plano da poética, isto é, dos programas de arte, e não modifica em nada o limite que deve haver entre autor e leitor, e que consiste na perfeição da forma fechada em si, já que só o acabamento da obra assinala o início do trabalho do leitor, e só o caráter definitivo da forma possui em si tanta folga a ponto de estimular a interpretação, e só a inteireza está em condições de reclamar não a unicidade do complemento, mas a infinidade das interpretações. Se a poética exige a indeterminação do não-acabado, a indefinida vaguidade da sugestão, a variável transformabilidade, tudo isto deverá incluir-se no limite perfectivo da forma digna deste nome: em tal caso será bem-sucedida, e por isso perfeita, concluída, definida, precisa, a obra que tiver realizado completamente em si aquele não-acabado, aquela sugestão, aquela transformabilidade que estava no programa. A completeza e definitividade que a obra enquanto forma deve ter no plano estético não contrasta em nada com a sugestividade e a transformabilidade programadas no plano poético, e a abertura da obra a uma multiplicidade de interpretações não tem nada a ver com estes casos programáticos de inacabamento, mas consiste precisamente no caráter concluso e definido da forma enquanto tal.

Nem se deve pensar que a íntima infinitude da obra deva necessariamente manifestar-se numa exterior incompleteza e indefinição, como se a obra fosse dotada de uma interpretabilidade múltipla somente enquanto traz em si alguma coisa de inexpresso e de inexprimível. A inexaurível e insondável infinitude espiritual de uma obra de arte não só não teme, mais exige o limite perfectivo da forma, porque somente assim ela consegue aquela inteireza tangível que a torna objeto de infinitas interpretações da parte dos leitores. O processo artístico é busca de acabamento inaumentável, de perfeição imodificável, de estabilidade definitiva, e por isso, como exige que o autor leve sua obra até o fim, não pretende, nem tolera que o leitor retome o trabalho criativo; e precisamente porque assinala à formação a tarefa de produzir o definitivo, precisamente por isso ignora qualquer espécie de metamorfismo e de dissolução das formas no complexo das suas relações e do seu devir.

Capítulo X
Leitura da obra de arte

1. **Fruição e contemplação da obra de arte.** A leitura – para chamar assim o acesso às obras de qualquer arte, e não apenas àquela da palavra – é, sem dúvida, um ato bastante complexo. Com efeito, trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de *executar*, *interpretar* e *avaliar* a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la. Antes porém de enfrentar separadamente os árduos problemas da execução, da interpretação e da avaliação da obra de arte, será conveniente tratar algumas questões preliminares, relativas à leitura em geral e à contemplação e fruição em particular.

Em primeiro lugar, que tipo de atividade é a leitura da obra de arte? Acerca desta questão, a cultura italiana esteve dividida por longo tempo entre as duas concepções opostas de Croce e de Gentile, e não se pode dizer que tais idéias, apesar da mudança da situação cultural, não exerçam mais a sua influência e não sobrevivam em determinados modos de ver a questão. Segundo Croce, trata-se de uma *reevocação*, com a qual se reencontra, se renova, se reaviva e, por assim dizer, se recria a poesia. Em primeiro lugar, reconstrói-se o texto, com precisão, através de cuidadosas investigações filológicas, e depois fazem-se reviver as imagens originais, de modo a acompanhar a repetição dos sons originais. Esta reevocação não tem nada de pessoal, nem na iniciativa nem no conteúdo: não na iniciativa, porque ela só é possível tendo como base a unidade do espírito, o qual, assim como cria a obra, também continuamente a recria; não no conteúdo, porque ela consiste numa representação da obra tal como é em si, com os seus sinais e os seus sentidos originais, e não deve conter por motivo algum os pontos de vista, os estados de alma e as reações do leitor. Segundo Gentile, pelo contrário, trata-se de uma verdadeira e própria *tradução*, no sentido de que a obra somente pode reviver quando se torna atividade pessoal do leitor: toda leitura de uma obra de arte é uma criação nova, um verdadeiro e próprio refazer, já que no seu aspecto externo a obra é uma realidade inerte e muda, à qual se trata de infundir vida e espírito, e onde atingir esta vida e este espírito senão na espiritualidade viva? Infinitos e sempre novos são estes refazimentos, governados pelo único critério do presente, já que não há outra realidade viva senão o ato, e a obra do passado não pode ser subtraída à morte se não for liberada numa atividade nova, isto é, transformada em reelaborações sempre diversas.

Estas duas concepções extremas pesaram por longo tempo sobre a cultura italiana, colocando-a diante do *falso dilema da impessoalidade da reevocação ou da arbitrariedade da tradução*, como se a leitura da obra de arte tivesse de escolher entre uma fidelidade inativa e impessoal e uma liberdade desenfreada e arbitrária. Certamente, a concepção crociana teve o grande mérito de recordar que ler uma obra de arte significa, em primeiro lugar, "deixá-la ser" na *sua* realidade, e sobretudo não perturbar sua beleza com um "indiscreto cantar por conta própria", derramando os próprios sentimentos pessoais suscitados pela obra, como se a leitura consistisse numa espécie de prolongamento psicológico ou de eco impressionista; mas além de esquecer que estes sentimentos, se oportunamente disciplinados e dirigidos, podem contribuir para a penetração na obra, acaba por desconhecer a pessoalidade e a multiplicidade das interpretações e, por isso, por recomendar um absurdo e impossível conceito de leitura e de fidelidade, como se a atividade humana pudesse despersonalizar-se e como se única devesse ser não só a obra, mas a própria reevocação. De outra parte, a concepção gentiliana utilmente recorda que cada nova leitura é uma nova interpretação, e que são milhares as interpretações de uma mesma obra, sempre novas e diversas, de acordo com a diversa personalidade dos leitores; mas acaba por conceber esta multiplicidade como a conseqüência fatal de um intimismo que reduz qualquer coisa a atividade subjetiva e arbitrária, e por desconhecer a realidade imutável e constante da obra de arte. Feliz no recordar que toda operação humana, até a mais receptiva, tem sempre um caráter ativo, esta concepção acaba por exagerar a atividade numa absoluta criatividade, esquecendo que é difícil pensar numa receptividade mais ativa do que a leitura de uma obra de arte, onde o receber é reconstruir, fazer reviver, interpretar, penetrar, colher, e onde, na verdade, trata-se não de inventar mas de executar, não de criar mas de recriar, não de dar vida mas de despertá-la.

A discussão seguinte procurará aprofundar este problema e discutir-lhe ulteriores soluções. Agora trata-se de discutir brevemente os problemas da fruição e da contemplação da obra de arte. Em primeiro lugar, como conceber a *fruição* e o gozo da obra de arte? Trata-se de uma degustação que se detém no aspecto sensível e quase palpável da obra e saboreia voluptuosamente seus valores puramente formais e estilísticos? Ou se trata de um desfrute que tira as próprias razões somente da intrínseca humanidade da obra, considerada talvez independentemente da resolução estilística, retardando-se para examinar os conteúdos, ou os argumentos, ou os significados e desdenhando, como demasiado sensual e hedonista, o sentido da beleza formal? Trata-se de satisfazer apenas o gosto estético e o amor pelo belo e o sentido da arte, de modo a tentar isolar na obra aquilo que a torna artística de todo o resto que a torna partícipe da vida, e de inseri-la numa espécie de museu ideal para subtraí-la aos contatos profanos e fazê-la objeto gratuito e intemporal de uma admiração desinteressada? Ou se trata de uma satisfação mais ampla e radical, que interessa também às outras faculdades do homem, ou que se dirige a necessidades vitais, estranhas, de per si, aos desígnios e aos fins da arte, acompanhando e até substituindo o gozo estético por outros tipos de fruição? O fato é que os dois aspectos não podem ser dissociados, como de um lado quereriam os formalistas e de outro, os conteudistas, acabando por separar aquilo que é inseparável e, portanto, por dissecar aquilo que é vivo e total. Quem, numa obra de arte, se detém a degustar o estilo, o aspecto sensível, os valores formais por eles mesmos, ou nela isola o valor e o desígnio artístico de todos os outros, deixa escapar sua realidade viva não menos do que aquele que na obra, pelo contrário, faz caso dos outros valores e das outras funções, sem ter em conta a sua confluência numa validez artística ou a sua emersão de uma realidade de arte.

Em primeiro lugar, é preciso ter presente o princípio da *coincidência de espiritualidade e fisicidade na obra de arte*, com base no qual não há nada de físico que não *seja* significado espiritual nem nada de espiritual que não *seja* presença física, e na arte não há diferença entre estilo e humanidade, porque o estilo é humanidade em termos de arte e a humanidade só está presente como estilo, de modo que, na obra, a mínima questão de estilo é questão de humanidade e não pode haver questão de humanidade que não se apresente como questão de estilo. Então veremos que na leitura não é possível separar as duas coisas, caindo assim num *sensualismo* que se fixa no aspecto sensível da obra ou numa espécie de *espiritualismo estético* que somente visa os significados da arte: não se trata de limitar-se ao corpo sensível da obra ou de procurar qualquer coisa dentro, ou atrás, ou além dele, mas de fazer falar o próprio rosto físico da obra com sentidos espirituais e de saber olhar a sua própria realidade sensível *como* significado, uma vez que o aspecto sensível da obra não é nunca tão evidente como quando irradia o seu significado espiritual, e o significado espiritual da obra não é nunca tão profundo como quando é visto na sua encarnação física

Em segundo lugar, é preciso não esquecer o princípio da *mútua implicação da especificação e da funcionalidade da arte*, com base no qual na arte não há valores de arte que não impliquem outros valores nem os outros valores estão presentes de outro modo, senão contribuindo para o valor artístico, e a obra de arte exerce muitas funções não artísticas, teóricas, práticas, filosóficas, morais, políticas, religiosas, sociais e assim por diante, mas as exerce precisamente como obra de arte; já que, por um lado, não há obra de arte em que não penetre a vida, arrastando os mais diversos valores consigo, e que não reingresse na vida, nela desempenhando as mais variadas funções além da artística, mas, por outro lado, a vida nela penetra precisamente sob forma da arte, e só como arte ela reingressa na vida, vindo ao encontro das mais diversas necessidades. Também a este respeito não é possível, portanto, separar as duas coisas na leitura, e cair num *esteticismo* que isola o valor artístico da obra ou num *funcionalismo estético* que só tende à utilização mediata ou imediata dela: não é possível considerarmos as obras de arte como tais se quisermos prescindir absolutamente dos múltiplos valores presentes nela ou das várias funções exercidas por ela, porque aqueles e estas contribuem para a sua configuração estética; e tornar a obra objeto de uma fruição não estética, como por exemplo utilizá-la para satisfazer necessidades morais, filosóficas, políticas, religiosas, sociais e assim por diante, não significa, de per si, comprometer ou excluir o gozo estético, porque também este tipo de fruição não só pode estar presente *na* própria fruição estética, mas também ser exigido por ela como sua condição, ou ponto de partida, ou orientação; de modo que, por um lado, a satisfação da exigência estética e do amor pela arte quer ser ao mesmo tempo satisfação ou, pelo menos, interesse pelas mais diversas exigências humanas e, por outro lado, o interesse não artístico despertado pela arte é incluído na própria aprovação dada ao valor artístico. Em suma, à dupla natureza, física e espiritual, da arte, e ao valor múltiplo da obra, corresponde no leitor a *natureza total do gosto*: a degustação sensual ou estética e o interesse conteudista ou funcional dividem aquilo que está unido no objeto e no sujeito, na obra e no leitor, na arte e no gosto; enquanto a natureza total do gosto empenha a humanidade inteira do leitor – sentidos, coração, inteligência, necessidades –, e faz da leitura um ato complexo em que toda forma de avaliação e de utilização não estética é chamada a condicionar, facilitar, alimentar, enriquecer e aprofundar a própria fruição estética.

No que diz respeito à *contemplação* da obra de arte, pode parecer que se trate, como dizem alguns, de um estado de passividade e de esquecimento de si. A contemplação seria uma condição de inércia e de abandono, na qual nos deixamos levar pela obra de arte e nos perdemos nela. Parece essencial à leitura o anulamento do leitor diante da obra: na contemplação somente deve imperar a obra, única protagonista da cena. Nada de mais distante da realidade do que esta concepção de leitura, a qual não se justifica senão pela preocupação de salvaguardar a obra das ilegítimas e subjetivas sobreposições de parte do leitor. Certamente, a contemplação é um estado de quietude e calma, em que se fixa a mirada para olhar o objeto fora da inquietação e do tumulto da busca, e, certamente, a contemplação é um estado de extrema receptividade, no qual se deixa o objeto ser, na sua verdadeira e autônoma natureza, precisamente para fixá-lo sem falsear-lhe os traços; mas aquela *quietude* não tem nada de *passividade*, nem de inércia, porque antes representa o cume de uma *atividade* intensa e operosa, e esta *receptividade* não tem nada do abandono e do esquecimento de si, porque é antes *posse* vigilante e imperiosa.

De fato, em primeiro lugar chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de *interpretação*, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la: perscrutou-a por todo lado, defrontou-a de mil maneiras, interrogou-a longamente, instaurou um verdadeiro e próprio diálogo com ela, feito de perguntas e de respostas, de perguntas que se souberam fazer e de respostas que se souberam captar, tentou compreender-lhe o segredo, buscou a perspectiva mais reveladora e o aspecto mais eloqüente; em suma, desenvolveu uma atividade intensa e contínua. Toda esta atividade, que exigiu uma iniciativa consciente e um controle vigilante, vibra ainda na quietude da contemplação, fazendo-a aparecer como um resultado e uma conquista, já que a contemplação somente é quietude enquanto conclui e, portanto, inclui um processo, não enquanto o extingue ou o anula: é a paz em que uma aspiração culmina, isto é, é mais o prêmio e a recompensa de um esforço elogiável do que a supressão de um tumulto inoportuno.

Em segundo lugar, é preciso ter presente que a obra de arte enquanto tal é essencialmente objeto de uma *consideração dinâmica*: ela revela a sua perfeição somente a quem sabe considerá-la como a conclusão de um processo, a quem sabe captar e delinear seu desenho criativo, a quem sabe resgatá-la da sua aparente imobilidade para colhê-la no movimento de onde nasceu; e, de fato, na contemplação o olho não é imóvel, mas percorre a obra de lado a lado, circula através da lei de coerência que a mantém unida numa estrutura perfeita e numa totalidade indivisível, colhe a obra no ato de chegar a ser como ela própria queria ser, de adequar-se consigo, e de aprovar-se tal como resultou; é extremamente ativo este estado, que não tem nada do abandono e da perda de si, porque antes implica uma tomada de posse, uma afirmação de domínio, uma verdadeira e própria conquista da obra de arte.

2. **Os problemas da execução da obra de arte: a execução e as várias artes.** Mas o quanto são ativas a leitura e a contemplação da obra de arte aparece sobretudo no fato de que ler significa executar, e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida, torná-la presente na plenitude da sua realidade sensível e espiritual. Trata-se de uma atividade semelhante àquela de quem executa um texto musical ou dramático: chamar o texto à sua vida e atuar a sua realidade originária; tirar a obra da sua aparente imobilidade para devolver-lhe a sua pulsação; fazer com que aquele conjunto de sons, de vozes, de gestos que o intérprete realiza *seja* a própria obra na sua realidade plena e completa. Aquele tipo de atividade que exercitam, quer o intérprete musical, quer o intérprete dramático – os quais, no ato de tirar a obra da página à qual ela está entregue numa escrita convencional e no ato de apresentá-la ao público, "realizam-na", isto é, fazem-na viver, devolvem-lhe a sua realidade – aquele tipo de atividade, portanto, não é específico da música e do teatro, mas estende-se a todas as artes.

Esta tese não é conforme ao ponto de vista corrente, que permanece tenazmente aferrado à idéia de que só a música e o teatro requerem execução, e de que, neste aspecto, existe uma nítida distinção entre estas duas artes e as outras. Mas, pensando bem, tal preconceito deriva de um equívoco: isto é, de pensar que a execução verdadeira e propriamente dita, equivale a dizer a "realização", se reduz àquela decifração de uma escrita convencional ou àquela apresentação da obra ao público, com as quais ela costuma vir acompanhada naquelas artes. Tanto na música como no teatro a "realização" da obra está indivisivelmente ligada com a decifração de uma escrita simbólica, como é a da partitura e a do guião, e com a obra de mediação que o intérprete desenvolve entre a obra e o público, mas não se identifica com estas duas últimas operações. Se, pelo contrário, substituirmos aquela indivisibilidade por uma verdadeira e própria identidade, isto é, se sustentarmos que a execução consiste essencialmente ou em decifrar uma escrita simbólica e convencional, ou em apresentar uma obra de arte ao público, ou nestas duas coisas juntas, daí decorre, então, inevitavelmente, a conseqüência de que a execução diz respeito apenas a certos tipos de arte e não a outros. Em primeiro lugar, se executar, de fato, significa decifrar uma escrita simbólica e convencional, então assume uma importância decisiva a distinção entre as artes que se podem confiar a tal escrita e aquelas que estão inteiramente presentes nos seus sinais físicos. Enquanto que nestas últimas, que são sobretudo artes visuais, a existência artística se identifica sem resíduo com a existência física que serve para conservá-las, nas primeiras, pelo contrário, que são essencialmente artes sonoras, estas duas existências são distintas, uma vez que a existência física destinada a conservá-las implica um meio, tal como a escrita alfabética ou a notação musical, que as confia à página impressa ou ao pentagrama, coisas que, de per si, não têm a menor relevância artística. As primeiras, entre as quais seguramente se incluem a poesia, a música, o teatro, não se tem acesso senão através da decifração de sua existência convencional, enquanto que as segundas, que certamente compreendem a pintura e a escultura, basta olhá-las naquele seu aspecto sensível que as contém inteiramente. Portanto, parece que só as primeiras, e não as segundas, exigem execução, porque somente aquelas estão confiadas a uma escrita simbólica para serem decifradas. Em segundo lugar, se executar significa apresentar uma obra ao público, salta para o primeiro plano a distinção entre as artes que geralmente obtêm a sua existência e realidade artística somente no decurso de uma mediação entre o público e a obra e aquelas que, pelo contrário, revelam a sua realidade artística sem a intervenção de mediadores: parece, portanto, existir uma distinção entre as artes que exigem a obra dos mediadores, como precisamente são a música e o teatro, e todas as outras que, não tendo necessidade de tal mediador, não exigiriam execução. Mas a situação não é tão nítida como parece à primeira vista, e como parece ao ponto de vista comum. Impõem-se algumas particularizações, dirigidas a distinguir três aspectos diversos nisto que comumente denominamos "execução": a decifração, a mediação e a realização; e mostrar que somente esta última contém o que é essencial à execução, e diz respeito, indistintamente, a todas as artes.

No que se refere ao primeiro caso, antes de tudo é preciso notar que há artes que, mesmo oferecendo-se à vista e não ao ouvido, e por isso, mesmo apresentando-se com sinais físicos que constituem seu corpo e sua realidade artística, são passíveis de notações convencionais e simbólicas. Trata-se, como oportunamente foi observado, da arquitetura e da dança; e é notável observar que se trata precisamente dos dois casos em que é, respectivamente, máxima e mínima a distância entre a criação e a execução, porque na arquitetura o empreiteiro é sempre diverso do arquiteto, e em todo caso eles têm funções bem diversas, enquanto na dança com freqüência o dançarino é autor e executor a uma só vez e, em todo caso, o coreógrafo condiciona a própria invenção ao dançarino de que dispõe, criando de propósito as suas danças para ele. É certo que se trata de notações convencionais que nem sempre são tão precisas como as da música e

as literárias, especialmente no caso da dança, mas é preciso não esquecer que também na escrita alfabética, e ainda mais na notação musical, há mais aproximação do que precisão, e que freqüentemente o músico, ou o poeta, ou o dramaturgo, sentem a insuficiência da escrita e das indicações e das didascálias para transmitirem as suas intenções, e de muitos modos manifestam esta sua insatisfação. De qualquer maneira, a realidade artística da arquitetura e da dança pode vir confiada a notações escritas, as quais podem até permitir que o apreciador "leia" a obra ainda não executada, executando-a mentalmente, no próprio ato de decifrar a escrita simbólica. Em segundo lugar, ler uma obra de arte não significa somente sonorizá-la, como pode parecer a quem reduz a execução à decifração de uma escrita convencional, confiada a uma página que, de per si, não tem nada de artístico. Ler uma obra de arte pode também querer dizer "visualizá-la", já que a existência de uma pintura, no escuro, está tão distante da sua existência artística quanto o está uma partitura da execução pública de uma obra musical: e toda a atividade que se requer para passar da simples partitura de uma peça musical à sua realidade artística completa e sonora, requer-se também para passar de uma pintura no escuro àquele modo de perspectivá-la e de iluminá-la que lhe realiza e evidencia toda a realidade artística. Em cada um dos casos, trata-se de sonorizar e de visualizar da maneira querida pela própria obra, de modo a fazê-la viver como ela própria quer viver. Sem dúvida, isto diz respeito a todas as artes, mesmo às visuais, nas quais o olhar não se limita a registrar passivamente, mas realmente "executa", isto é, reconstrói a realidade viva da obra, multiplicando as perspectivas, escolhendo os pontos de vista, dando maior relevo a certas linhas do que a outras, notando os tons e as relações, e os contrastes, e os relevos, e as sombras, e as luzes, em suma, dirigindo, regulando e operando a "visão".

No que se refere ao segundo caso, é preciso reconhecer, em primeiro lugar, que o número das artes que podem exigir a intervenção de um mediador é maior do que parece à primeira vista, o que reduz em muito aquela distinção, que sobre este ponto parecia radical, entre o teatro e a música, de um lado, e todas as outras artes do outro. Eis, antes de tudo, a poesia, que numa sociedade analfabeta *exige* o mediador e, numa sociedade culta, o *deseja*, como atestam os diversos casos dos rapsodos e dos cantadores populares, dos jograis e dos modernos dizedores ou declamadores. É evidente que onde a escrita é universalmente ignorada, a poesia não tem outra existência senão aquela sonora, isto é, a sua verdadeira e própria realidade artística, que se oferece ao "leitor", ou melhor, "ouvinte", diretamente, sem necessidade de nenhuma decifração, mas precisamente porque há a mediação do executor. E lá onde todos podem ter acesso diretamente à poesia, porque esta circula amplamente em livros impressos que todos sabem ler, pode nascer o gosto de execuções particulares, que a realizam em determinadas interpretações: renascem, então, os mediadores também na poesia, não mais expressão de uma primeira necessidade, mas de um luxo refinado. Além disso, eis o caso das próprias artes visuais, já que obra de mediador, se bem que não chamativa, é a dos diretores dos museus e dos organizadores de exposições, que ambientam e iluminam o quadro e a estátua, preparando e sugerindo o ponto de vista de onde olhá-los; e a dos urbanistas, quando criam em torno de um edifício ou de um monumento um ambiente congenial, que o faça viver no seu mundo, ou o coloque no relevo apropriado, ou dele ofereça uma perspectiva iluminante e reveladora; e a dos cineastas, quando apresentam, num documentário, uma obra pictórica ou arquitetônica, aproveitando as possibilidades oferecidas pela objetiva e pela montagem para fornecerem um olho interpretante e para realizarem, de um modo bem mais amplo e mais eficaz do que o possível ao olho e aos olhares do

homem, aquela "dança" em torno do monumento que sabe transformar a imobilidade em movimento e o espaço em tempo. Somente naquelas que denominarei "artes figurativas imóveis" falta, inteiramente, o mediador: no cinema e na dança, efetivamente, a obra nasce com o espetáculo e nele se exaure, somente ali está acabada, completamente presente nos sinais físicos que se sucedem no tempo sobre a tela ou sobre o palco. O roteiro de um filme não é um texto acabado para ser executado, mas uma etapa do processo criativo: os atores cinematográficos e os dançarinos não são, propriamente, executores-intérpretes de uma obra já acabada, mas ou "matéria" nas mãos do diretor e do coreógrafo, ou colaboradores da sua criação, quase co-autores, ou, na verdade, matéria e autores a um só tempo, caso interessante de autor que inventa e cria adotando por matéria o próprio corpo. A realidade artística do filme e da dança consiste inteiramente na película enquanto projetada sobre a tela e na sucessão de figuras que o dançarino traça com o próprio corpo; salvo os raros casos de notações para conservar uma dança, não há, em tais artes, um texto que seja completo, independentemente da realização que o autor faz, e que, por isso, exija a obra do mediador. Em segundo lugar, é preciso não esquecer que em todas estas artes a intervenção do mediador não é indispensável: tanto é verdade que, em algumas artes, vai desaparecendo, como na poesia; em outras, apresenta-se somente em certas circunstâncias, como nas artes visuais; também lá onde parece principalmente necessário, como na música e no teatro, algumas vezes falta, no sentido de que o próprio autor é executor, e a obra nasce diante do público no próprio ato da apresentação, de modo que o ator é mais autor que mediador: é o caso da *commedia dell'arte* e da improvisação musical, onde o *canovaccio*[1] e o tema não são textos acabados, que enquanto tais transformam todo intérprete em mediador, mas germes e esboços, e, portanto, etapas do processo criativo.

---

[1] Na *commedia dell'arte* é o termo que designa uma espécie de estrutura da composição geral da peça. (N. da T.)

Uma ulterior reflexão sobre estas duas últimas observações mostrará ainda mais claramente que a execução não se reduz à obra dos mediadores. Com efeito, em primeiro lugar, a mediação absolutamente não substitui a execução, uma vez que, enquanto é inseparável da execução e "realização" dada pelo intérprete público, não dispensa da execução que o espectador ou o ouvinte devam dar por conta própria se, de algum modo, querem ter acesso à obra: ver um drama no teatro, ou ouvir um concerto no auditório, não significa limitar-se a registrar passivamente, porque o ver e o ouvir pressupõem o olhar e o escutar, isto é, implicam que se dê uma execução própria da obra que se olha e que se escuta, execução que a faça viver segundo aquela vida que o espectador ou o ouvinte consideram que lhe seja própria. Com respeito a esta execução do público, a do mediador se encontra na condição dúplice de propor-se a dirigi-la e de solicitar seu julgamento. Com efeito, por um lado o mediador, longe de substituir a própria execução àquela do público, antes pretende facilitá-la, sugeri-la, regulá-la, e por outro lado o espectador e o ouvinte, para julgarem acerca da execução do mediador, não têm outro critério a não ser sua própria execução, que, para eles, coincide com a mesma obra. Além disso, quando falta mediação, nem por isso cessa a execução, o que mostra o quanto aquela é contingente e inessencial, e o quanto esta, pelo contrário, é indispensável e necessária. O teatro lido será muito diferente daquele visto ou ouvido, mas também ele almeja uma reconstrução, mesmo que ideal e interna, do espetáculo: o sagaz leitor de dramas, nascidos para o espetáculo, não cometerá o erro de lê-los como se se tratasse de um texto composto só para a leitura, a maneira de um romance, mas irá animá-los sobre um palco ideal, conferindo a cada palavra aquele subsídio do gesto e do tom com que ela foi, originariamente, concebida. Ler um drama é o mesmo que ler uma música, para o músico hábil, que percorrendo a partitura com os olhos sonoriza-a interiormente, superando, de um salto, a instrumentalidade da notação e tornando o pentagrama transparente para a realidade sonora. E não consegue apreciar a poesia quem, ao lê-la, não a sonorizar interiormente, isto é, não a proferir dentro de si como acredita que ela queira ser pronunciada, porque as palavras não são verdadeiramente tais se estão desacompanhadas da sua condição corpórea, se não são restituídas àquela voz que originariamente as proferiu, se não são interpretadas com a ênfase, a entonação, a mímica que elas reclamam e em que desejam ser encarnadas. Esta execução interior poderá ser imperfeita, e quem a realize poderá ser incapaz de extrinsecá-la daquela interioridade em que a limita, mas isto não muda a natureza das coisas.

Todas estas observações certamente bastam para mostrar que a execução não se reduz a decifrar ou a mediar. Estas operações são casos particulares da execução, que certamente levantam graves problemas, como o da insuficiência das notações musicais, o da importância que na poesia pode ter a página vista, o do influxo da presença de um público, o da especial técnica do executor-mediador, em que sentido ele pode ou deve ser chamado artista, em que relação estão, nele, a invenção e a repetição, a espontaneidade e o automatismo, a expressão e o exercício, a interpretação e a decifração, e assim por diante. Em todo caso, quer se trate de decifrar ou só de olhar, quer a execução esteja dividida entre mediador e espectador, ou reunida só no leitor, fica assente que a execução – entendida como "realização" que faz com que a obra viva de sua vida própria e a faz ser na sua mesma realidade artística – diz respeito a todas as artes, e não se tem acesso à obra a não ser executando-a. Quando, portanto, para aludir a esta necessidade de execução que a obra de arte enquanto tal possui, faz-se referência à música e ao teatro, isto acontece porque em tais artes esta "realização" tem um aspecto mais evidente e aparatoso, e por isso mais apropriado para exemplificar e concretizar uma idéia geral, e não porque a execução signifique decifração ou mediação, aspectos que na música, no teatro e também em outras artes aparecem juntos como o da "realização", mas que, de modo algum, identificam-se com ele.

3. **As relações entre obra e execução.** A obra de arte, portanto, exige execução. Mas eis que, acerca deste ponto, surge um problema: por que a obra *exige* execução? Se ela já existe como obra de arte, à parte a necessidade de decifrá-la ou apresentá-la a um público, não basta "deixá-la ser" nesta sua realidade artística? A execução não se arrisca a ser um acréscimo indiscreto e estranho, destinado inevitavelmente a sobrepor-se a ela e a falsear-lhe os verdadeiros lineamentos? A resposta, sobre este ponto, é simples: a obra exige execução porque ela *nasce* executada. Se uma peça de música exige ser executada é porque ela nasceu como realidade sonora sobre as teclas de um piano ou sobre as cordas de um violino, e se uma poesia exige ser recitada é porque o autor a concebeu como realidade sonora, de modo que o seu sentido espiritual se concretizasse com todos os componentes físicos da voz e do gesto. E, de fato, o músico não se contenta com prescrever o movimento, a intensidade, o timbre, mas multiplica as notações para regular também a expressão, o colorido, a pausa; o dramaturgo tende a particularizar sempre mais minuciosamente, com didascálias feitas de propósito, o tom e a mímica do ator; ao escritor não bastam os sinais de pontuação e os recursos tipográficos para descrever seus intentos e para recomendar os efeitos por ele desejados. A execução é, em suma, alguma coisa de congênito, de originário, de inato e de essencial: exigindo ser executada, a obra não reclama nada que já não seja seu. A obra de arte é vida, vida que é criada uma vez e quer ainda viver: a execução pretende justamente fazê-la viver desta sua vida, que é dela e somente dela; ela nada mais faz que torná-la presente e viva naquela plenitude da sua realidade sensível e espiritual em que foi concebida e criada, e na qual quer viver ainda e sempre, e continuar a reviver de tempos em tempos. Executar a obra de arte, portanto, não significa acrescentar-lhe alguma coisa de estranho, nem expô-la a inevitáveis falseamentos ou disfarces: pelo contrário, significa precisamente "fazê-la ser" naquela que é a *sua* realidade e na vida da qual ela própria *quer* viver. É certo que bem se trata de uma atividade do leitor e do intérprete e, mais precisamente, de uma atividade claramente positiva, que não se limita negativamente a afastar os obstáculos para uma apresentação que a obra faria de si mesma, isto é, que não se limita a "deixar ser", mas intervém para "fazer ser"; porém, esta atividade não desfigura nem falseia de per si a obra de arte, a qual não tem outro modo de apresentar-se a não ser esta operação do leitor; além do mais apenas nesta atividade do executor ela consegue, verdadeiramente, apresentar-se como é, ser aquela que quer ser; viver como quer viver.

Mas as dificuldades a este respeito não terminaram. Dizer que a obra de arte *exige* execução não significa aludir a uma sua incompleteza e insuficiência, que apenas com a execução seria preenchida e corrigida? Se, para a plenitude da realidade sensível e espiritual da obra, requer-se a execução, não será preciso dizer que a obra, por si mesma, é incompleta ou, pelo menos, inerte e sem vida? Assim queriam alguns, que sustentam que executar significa acabar: a obra, de per si, é incompleta, só a execução oferece-lhe o acabamento que lhe falta e a sua plena realidade resulta da colaboração entre autor e leitor. Assim argumentam ainda aqueles que afirmam que a obra, de per si, é uma realidade inerte, um corpo inanimado, um cadáver sem vida, ao qual é preciso infundir nova vida e emprestar novo espírito, e é precisamente este o ofício das várias execuções, que, como numa espécie de metempsicose, oferecem-lhe reanimações temporárias. Mas, contra este modo de ver, é preciso recordar que executar não significa, exatamente, nem *acabar*, isto é, prolongar um processo incompleto, nem infundir *nova vida* a um corpo inerte: significa, porém, *dar* uma obra, na plenitude da sua realidade tanto espiritual como sensível, quer seja visual quer sonora, e *fazê-la viver* da sua própria vida, daquela vida que o autor lhe deu e que se trata de despertar, daquela vida com a qual ela nasce e da qual ela quer continuar a viver ainda. Uma realidade incompleta, antes de mais nada não poderia, a rigor, ser "executada", uma vez que executar significa precisamente dar uma obra *na sua inteireza*: quando muito poderia ser, precisamente, "acabada", isto é, dotada daquilo que lhe falta, levada a seu termo natural, provida do seu complemento. Daí fica logo evidente que acabar é coisa completamente diversa de executar, já que o acabar pressupõe uma insuficiência e implica um complemento bem preciso e determinado, enquanto o executar pressupõe a perfeição e se concretiza numa multiplicidade inexaurível de execuções: enquanto o incompleto só pode ser completado, e ainda mais, completado da única maneira exigida pelo seu próprio inacabamento, aquilo que é perfeito, pelo contrário, exige execução, e precisamente em virtude da sua perfeição é suscetível de execuções sempre novas, diversas. Além disso, um corpo inerte não tem tanta força para exigir, ou melhor, solicitar a execução, isto é, o ser dado *na sua vida*, porque, de preferência, sofreria passivamente qualquer arbitrário tratamento ao qual se quisesse submetê-lo. A execução é a atividade que uma realidade, por sua vez ativa, dinâmica e eficaz exige para ser comunicada e reconhecida como tal, de modo que só uma realidade viva está em condições de solicitar uma operação tão ativa quanto a execução. Além disso, a vida que a obra espera da execução é a sua própria vida originária, que, simplesmente, exige ser despertada, e não uma vida qualquer, mesmo que nova, ou melhor, arbitrária, como a que se quereria infundir num corpo inerte. Em suma, o caráter extremamente ativo da execução pode induzir a duas falsas opiniões, muito mais difundidas do que merecem: que a obra é uma realidade incompleta, cuja leitura, levando-a ao acabamento, exalta o leitor a verdadeiro co-autor propriamente dito, ou que a obra é uma realidade inerte até que o contemplador não a resgate da morte, vivificando-a com o seu olhar. Com isso se esquece que só aquilo que é *acabado* e *vivo* tem a força de exigir a execução, isto é, que seja dado na sua inteireza e na sua vida.

Mas, dir-se-á, se a obra é verdadeiramente *viva*, a execução não será alguma coisa de *secundário* e de *supérfluo*, um reflexo passageiro e momentâneo desta sua vida, que é o único que é real? Assim argumentam alguns que vêem na execução nada além de uma cópia ou de uma reprodução, feita só para fins práticos e com a única função de suscitar a lembrança e a nostalgia do original, isto é, uma realidade que renuncia à própria autonomia e se contenta com uma existência temporária e instrumental. Contra esta desvalorização, é necessário recordar que a execução certamente não pretende ser autônoma com relação à obra, mas seguramente não renuncia à vida daquela: ela não se contenta com *recordar* a obra mas quer, antes, *ser* a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, e também não se contenta com ser uma *cópia* dela, mas quer, antes, ser a *realidade plena e viva* da obra. E, dir-se-á ainda, se a obra está verdadeiramente *acabada*, ela não tem necessidade alguma de execução, a qual portanto, quando existe, seria uma *realidade nova e diversa*, que se acrescenta à obra ou, na verdade, pretende substituí-la. Assim, por exemplo, aqueles que vêem na representação teatral uma obra nova com relação ao texto do drama, que, em si, está concluído e completo. Mas quem afirma isso esquece que a obra exige execução *precisamente porque* está acabada e perfeita: a sua necessidade de execução não só não tira nada da sua completeza, mas, antes, é parte integrante dela, já que em tal completeza está contida a execução originária que o autor lhe dava enquanto a fazia, e que ela mesma pretende do leitor como condição do acesso a ela. Assim também a execução não pretende acrescentar coisa alguma à obra de arte, ou mesmo substituir-se a ela; antes, ela pretende *ser* a obra de arte, na sua verdadeira, acabada e perfeita realidade.

Analisando bem, portanto, o intento da execução encontra-se com o próprio desejo da obra: a obra quer continuar a viver da vida com que originariamente nasce, e a execução não quer viver senão da própria vida da obra. E assim como aquele desejo é essencial para a obra, assim este intento é essencial para a execução: a execução extrai vida da obra enquanto a faz viver de sua vida originária, e a obra não tem outro modo de viver a não ser aquela execução que somente quer viver de sua vida. Desse modo, *obra e execução coincidem até se identificarem*: a realidade e a vida de uma não é senão a realidade e a vida da outra. Por um lado, a execução é *o único modo de viver da obra*: a obra só vive na série das suas execuções, dando vida a todas e se identificando em cada uma; e não se dirá, deveras, que a poesia e a música vivem na página impressa, pois que só "vivem" naquele complexo sonoro a que dá lugar a sonorização quer externa, quer interna; nem se pode dizer que uma pintura "vive" sem solicitar um olho para olhá-la do modo como ela quer ser olhada, pois que, naquele caso, seria como se estivesse no escuro, existência potencial à espera de revivescimento. Por outro lado, a execução realiza o próprio objetivo quando de tal forma se apoderou da obra, que se identifica com ela: o executor estuda a obra em todos os seus aspectos e pretende *dá-la* como ela própria quer *ser* e, para tanto, experimenta e reexperimenta a própria execução; e quando lhe parece que esta atingiu o seu objetivo, ela não é, para ele, nada de diverso da obra, *é* antes a própria obra na plenitude da sua realidade sensível e espiritual.

Acerca deste ponto, é preciso prestar atenção para não cair num fácil "atualismo", que da exata constatação de que a obra *não vive* senão nas próprias execuções, identificando-se ora com uma ora com outra, tira a ilegítima conseqüência de que a obra *se reduz* às próprias execuções, dissolvendo a própria única realidade na sua múltipla existência. Na verdade, é demasiado numerosa a fileira daqueles que afirmam que, propriamente, não existe a *Patética* de Beethoven, mas apenas, de tempos em tempos, a *Patética* de Cortot, a *Patética* de Backhauss, e assim por diante. Da evidente constatação de que a realidade artística da *Patética* não reside na sua inerte e muda partitura, mas se desdobra, em toda a sua plenitude, precisamente no momento das suas diversas execuções, há quem se sinta no direito de abandonar-se àquelas afirmações extremistas e perigosas, além de falsas e inconcludentes. Quais são os perigos inerentes a afirmações do gênero, veremos examinando a teoria da arbitrariedade da interpretação. Esquece-se que a presença da obra na execução que dela se faz não é uma identificação pela qual a primeira se reduza à segunda, sem resíduo, mas é uma presença normativa e judicante. Mais precisamente, pode-se dizer que *a coincidência de obra e execução não exclui uma transcendência da primeira com relação à segunda*, porque se trata de *uma coincidência normativa* e de uma *identidade final*. Dizer que a obra exige execução significa afirmar que ela quer ser executada, mas pede contas do modo de executá-la: a obra reside nas suas execuções como sua lei e critério de juízo, isto é, estimula-as todas, regula-as no seu curso, aprova-as se adequadas, denuncia-as se falidas ou arbitrárias, entrega-se soberanamente àquelas que a revelam, mas subtrai-se àquelas que a traem: em suma, a obra se *rende* à execução que sabe *dá-la*, identifica-se com aquelas que souberam colher a sua vida. Há uma verificação deste fato, e é que diante de uma obra que conhecemos pela primeira vez, através da execução, nós conseguimos formular, embora rudimentar e imperfeitamente, um juízo acerca da obra e um juízo acerca da execução. Isto pode parecer estranho: de fato, como julgar a obra se só a conhecemos mediante esta execução? E como julgar a execução, se não a distinguimos da obra? E, na verdade, este duplo juízo é possível precisamente em virtude do fato de que entre a obra e a sua execução há, a um só tempo, identidade e transcendência: a execução *é* a própria obra e, ao mesmo tempo, não é senão *uma* execução dela, e a obra *é* esta sua execução, mas, ao mesmo tempo, é juiz e norma dela. Enquanto a execução é a própria obra, é possível julgar a obra através dela; enquanto a obra é norma da execução, ela oferece um critério para julgar acerca da execução.

Se esta é a estrutura da execução, qual o dever que dela decorre, em concreto, para o executor, seja um leitor direto seja um mediador entre a obra e o público? Dar a obra como ela própria quer. Ele tem uma norma clara e precisa: a própria obra. Basta que ele a obrigue a revelar a sua execução congênita e originária, isto é, a vida com que ela nasce e da qual quer continuar a viver, o modo como ela quer viver ainda e sempre. Costuma-se dizer: é preciso executar as obras como o autor as executaria; a *Patética* está executada como o próprio Beethoven tê-la-ia executado. Nada mais falso: não é esta a execução originária que se trata de renovar. Além das mudanças trazidas pelo tempo, pelas circunstâncias e pelos instrumentos, há sempre o fato, bastante freqüente, de que o próprio autor pode enganar-se acerca da própria obra, e ser um mau juiz dela, pior intérprete e péssimo executor. É preciso ir mais fundo: penetrar na oficina do artista, associar-se à sua criação, escutar com ele as exigências da obra, ver a obra no ato de regular a sua própria formação. A obra consegue ser lei para o executor somente se lhe aparece como lei do autor quando a fazia: assim como a obra solicitou o artista a fazê-la como ela própria queria que ele a fizesse, assim ela solicita o leitor ou o mediador a executá-la como ela própria quer ainda existir. Isto significa que *a fidelidade é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada*. É certo que é bem a obra, na sua completeza, que é preciso executar e fazer viver na plenitude da sua realidade; mas a plenitude desta vida é aquela querida pelo dinamismo interno da obra, da própria obra enquanto é, ao mesmo tempo, lei e resultado do processo da sua formação. O executor será assim autorizado a melhorar a obra naqueles particulares em que o autor não soube obedecer plenamente às exigências da própria obra – o que poderá, talvez, conter algum perigo, mas no fundo é uma operação da mesma natureza daquela do crítico, que desaprova algum aspecto particular de uma obra bem-sucedida no seu conjunto, já que ele consegue fazer isto somente enquanto compara a obra tal como ela é com a obra tal como ela própria queria ser. É nesta comparação que reside quer o critério e a possibilidade do juízo sobre a obra de arte, quer a lei e a possibilidade da execução da obra. E trata-se de um critério e de uma lei extremamente sólidos e evidentes, como é firme e evidente a realidade artística da obra de arte para quem soube olhá-la e interrogá-la.

4. **Os problemas da interpretação.** A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua *infinidade*: a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao

seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista: não é sem razão que, quando se fala de matéria interpretável, pensa-se logo no dito *tot capita tot sententiae*, já que a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, "minha, tua, sua interpretação", sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita.

Destes dois fatos dão-se explicações que, parecendo óbvias e muito naturais, geralmente são aceitas e repetidas, mas que, na realidade, acabam por ofuscar toda a questão, de modo que seria oportuno desembaraçar delas o terreno desde o início, se a sua falsa aparência de verdade e a força do hábito não tornassem bastante difícil a extirpação. Por um lado, diz-se que a interpretação, por aquela sua natureza que lhe impede de se apresentar como definitiva, é, no fundo, somente uma *aproximação*: ela nunca atinge o coração do seu objeto, não faz mais que girar em torno dele, deixando escapar a sua essência profunda e seu íntimo segredo, contentando-se com colher algum aspecto periférico e limitando-se a um conhecimento impreciso e parcial. Por outro lado, diz-se que a interpretação, por aquele seu caráter pessoal, e portanto múltiplo, é o reino da *subjetividade* e da *relatividade*: ela não nos dá a realidade do objeto, mas a imagem que nós fazemos nele, ou com o sobrepor-lhe as nossas mutáveis reações e, por isso, vendo-o através de uma lente deformante, ou com o dissolvê-lo na nossa interioridade e, por isso, desconhecendo sua objetiva independência; com isso não fica nenhum critério para julgar as diversas interpretações e para preferir uma à outra, mas elas são indiferentes, todas aceitáveis e todas igualmente legítimas.

Estas duas concepções têm o efeito de desvalorizar o conhecimento interpretativo, confinando-o no campo do impreciso, do arbitrário, do mutável, do relativo. Evidentemente, originam-se dos dois pressupostos seguintes, implicitamente afirmados ou abertamente declarados: em primeiro lugar, que um conhecimento só é pleno e completo se é único, de modo que onde os modos de conhecer são muitos não há senão aproximação, e, em segundo lugar, que a natureza pessoal da interpretação é uma condição fatal e intransponível, que confere a todo o nosso conhecimento um caráter irremediavelmente subjetivo. Deste ponto de vista, a notada característica da interpretação, de ser infinita quanto ao número e ao processo, é considerada como uma desvantagem inicial e decisiva; e se a arte é uma das regiões mais vastas do amplo reino da interpretabilidade, por isso mesmo ela vem abandonada às considerações mais imprecisas e aproximativas e aos tratamentos mais subjetivos e arbitrários.

O erro destes prejuízos é o de conceber a precisão, a evidência, o acordo, as leis e os critérios de modo tão material e aparatoso, a ponto de neles não saber encontrar algum onde esteja vigente a variedade e a multiplicidade do pensamento, e o de converter em defeito e desvantagem aquela que, ao contrário, é a condição feliz e a incomparável riqueza da interpretação. De fato, *a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma*; e se pensarmos que tanto a pessoa quanto a forma não são realidades simples, mas não um infinito encerrado em algo de definido, teremos, de pronto, a idéia do quanto é positiva a infinidade da interpretação, a ser considerada antes como inexaurível riqueza do que como o reino da imprecisão e da arbitrariedade. A forma tem uma infinidade de aspectos, cada um dos quais a contém inteira, mesmo não lhe exaurindo a infinidade; e a pessoa pode adotar infinitos pontos de vista, isto é, concretizar-se numa infinidade de olhares ou de modos de ver, cada um dos quais contém sua espiritualidade inteira, mesmo não lhe exaurindo todas as possibilidades. A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. Em resumo, é esta a estrutura da interpretação, que basta para mostrar o quanto são inadequados e injustos aqueles modos de concebê-la e para explicar, em primeiro lugar, como a interpretação *deve* ser um processo infinito e sempre passível de revisão, sem por isso assumir um caráter de mera aproximação; e como ela *deve* ser múltipla e sempre nova e diversa, sem por isso cair no subjetivismo e no relativismo.

5. **Infinidade do processo interpretativo.** Em primeiro lugar, a interpretação exige um *processo*. Com efeito, trata-se de sintonizar um ponto de vista pessoal com um aspecto da obra, e é preciso procurar esta correspondência, com um esforço hábil e atento, vigilante e controlado, dúctil e preciso, agudo e multiforme, senão a revelação não acontece e a vontade de penetração fica frustrada, desembocando na incompreensão. Este *risco permanente da incompreensão* é essencial e constitutivo da interpretação, que só é bem sucedida como vitória consciente e superação ativa da contínua ameaça de malogro que a espreita no decurso de seu trabalhoso processo.

O processo da interpretação consiste num movimento que vai pouco a pouco representando os esquemas de uma imagem destinada a revelar a verdadeira realidade da obra; põe-nos à prova comparando-os, de tempos em tempos, com as descobertas que a obra fornece se devidamente interrogada; descarta os falsos, integra os incompletos, corrige os inexatos, melhora os defeituosos e escolhe os adequados; cuida de não afrouxar a atenção, de evitar a impaciência e a precipitação, de conservar sempre aberta a possibilidade do confronto e da verificação, até que não se alcance a descoberta, isto é, a precisar a imagem que preside à verificação e dá a obra como ela quer aparecer e revela sua realidade verdadeira e profunda; então não há mais distinção entre a imagem, assim buscada e figurada, e a obra, assim indagada e interrogada, porque, finalmente, a imagem é tão adequada, que não se pode distinguir se é ela quem revela a obra ou se é a obra que se revela nela. A imagem bem sucedida, mais do que captar, ou representar, ou dar a obra, pode-se dizer que *é* a própria obra, na plenitude da sua realidade, já que a vontade captativa da imagem se encontra com a vontade manifestativa da obra: este é um ponto no qual, como tínhamos visto, coincidindo o desejo da obra com o intento da execução, execução e obra se identificam uma na outra. O processo de interpretação vai, portanto, *de uma dualidade inicial*, na qual se procura ter bem claramente a obra diante de si, na sua inviolável independência, para poder fixar-lhe o olhar bem a fundo, *a uma identidade final*, em que a obra se entrega plenamente à imagem que soube revelá-la.

Mas então, perguntar-se-á, o processo da interpretação não é infinito, porém chega a conclusões definitivas? A resposta só pode ser negativa: assim como uma execução não bloqueia a obra numa unicidade definitiva, porque antes a própria obra pede para reviver em execuções ulteriores e sempre novas, assim o processo de interpretação não é fechado, porque logo, sob a solicitação de novos pontos de vista, intencionalmente buscados ou casualmente ocorridos, novas descobertas premem, uma revisão se impõe, e o processo se reabre com toda uma nova trajetória de propostas, verificações, descobertas, revelações. O fato é que, daquele determinado ponto de vista, ou com a intensidade daquele olhar, tinha-se colhido *um* aspecto da obra, que por sua vez tem infinitos aspectos, e se cada um deles contém a obra e por isso está em condições de revelá-la por inteiro, nenhum deles pode pretender monopolizar a própria obra, que exige manifestar-se também nos outros aspectos. Assim, mal um novo ponto de vista deixa entrever a possibilidade de outros aspectos, nasce o desejo de um conhecimento novo e diverso da obra, que integre o primeiro conhecimento, ou mesmo que o substitua, ou, simplesmente, que se acrescente a ele, e o processo de interpretação se reabre, destinado a não acabar mais, pela infinidade dos aspectos da obra, todos desejosos de revelá-la em perspectivas sempre novas. *A infinidade do processo interpretativo* depende, portanto, da própria *inexauribilidade da obra de arte*.

Pode-se, então, comparar a interpretação a um diálogo entre pessoas, feito de perguntas e de respostas, em que se trata não só de saber escutar, mas também de saber fazer falar, isto é, de formular as perguntas do modo mais compreensível ao próprio interlocutor de forma a dele obter as respostas mais acessíveis ao ponto de vista em que nos encontramos. E, uma vez iniciado este colóquio, não tem mais fim: quem acreditasse ter *compreendido definitivamente* uma obra de arte, no fundo, não fez outra coisa senão *interromper* um colóquio, talvez iniciado com felicidade e talvez culminado em verdadeiras descobertas propriamente ditas,

as quais, no entanto, acabam falseadas por aquela arbitrária e imodesta presunção. Pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar: assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha a quem quer monopolizar a sua posse. Com efeito, por um lado, não há compreensão da obra senão através de um processo de interpretação, porque se pode olhar sem ver e procurar sem encontrar, mas não encontrar sem procurar nem ver sem ter olhado: e mesmo nos raros casos de compreensão quase imediata não é que tenha faltado o movimento de acesso e a busca interpretativa, porque se deve reconhecer, antes, que o olhar estava preparado por uma afinidade eletiva ou por um longo exercício, a ponto de criar como que uma espera e de abreviar o processo na rapidez de um ato de particular penetração. Por outro lado, pretender ter compreendido definitivamente uma obra seria como que desconhecer sua inexauribilidade, isto é, fechar os olhos diante de uma das características mais profundas e fundamentais da obra de arte, e, portanto, fechar-se definitivamente à sua compreensão. Uma vez que se conseguiu fazer a obra de arte falar – e não é coisa fácil –, ela se abre com familiaridade tanto maior quanto maior tenha sido sua primitiva reserva; e se primeiro respondia somente se era interrogada, agora ela própria solicita as novas perguntas, cada vez mais profundas, e as premia com respostas cada vez mais reveladoras; cada verdadeira leitura é como um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível.

Mas, perguntar-se-á ainda, como um processo que não termina mais pode penetrar na obra? Como uma atividade que implica uma *tarefa infinita* pode ser uma *posse real*? Ora, se analisarmos bem, veremos que é precisamente esta a natureza da interpretação, a de dar lugar a uma posse real no próprio ato de ser um processo infinito: de unir ao mesmo tempo, numa síntese que parece paradoxal e não facilmente explicável à primeira vista, o conhecimento de uma posse firme e a consciência de ainda dever procurar. Por um lado, o intérprete está certo de possuir a obra: para ele, a sua interpretação é a própria obra, antes de tudo porque não pode ver a obra fora da execução que ele lhe dá, nem portanto proceder a um absurdo confronto, e depois porque o seu desígnio não era o de dar uma cópia da obra, mas o de colher a própria obra na sua realidade, de modo que ele não pára senão quando a imagem lhe parece tão reveladora a ponto de identificar-se com a própria obra. Por outro lado, o intérprete não pretende, de fato, converter esta posse em um monopólio exclusivo, porque ele sabe bem que a sua é, precisamente, uma interpretação, isto é, o conhecimento de alguma coisa de inexaurível, que contém a constante possibilidade de novas revelações e impõe a necessidade de uma contínua vigilância para não se tornar surdo a novas mensagens. Esta dupla consciência, de possuir a obra e de aprofundá-la sempre, isto é, da identidade da própria interpretação com a mesma obra e da possibilidade de interpretações sempre novas, é essencial ao intérprete, que cessa de ser tal se descuida um dos dois aspectos em favor do outro; e explica-se ainda com base na infinidade da obra de arte, já que se cada um dos infinitos aspectos da obra a contém inteira, basta colher um deles para nele colher a totalidade da obra, e se nenhum deles está em condições de exaurir a infinidade da obra, esta promete novas revelações e exige ulteriores aprofundamentos. Assim se explica como, realmente, se pode possuir alguma coisa que se deva ainda e sempre indagar, e como se pensa dever e poder aprofundar alguma coisa que já se possui: sobre esta base, posse e busca são extremamente compatíveis e representam os dois gonzos da atividade do intérprete.

É precisamente aqui que se vê o quanto é inadequado conceber a interpretação como aproximação. O fato de que a interpretação não seja, nem possa ser uma posse definitiva e exclusiva, não só não implica, mas exclui do modo mais absoluto que ela seja uma simples aproximação periférica, uma aproximação ignara de posse e penetração. Porquanto sempre exposta à eventualidade de retomar a interrogação e continuar o colóquio e sempre solicitada pela possibilidade de novas descobertas e pela necessidade de novas indagações, a interpretação é uma verdadeira posse propriamente dita, que atinge o coração do seu objeto, que penetra na intimidade da obra, que, sobretudo, a colhe inteira e total. A sua instabilidade não deriva de uma impotência do seu modo de conhecer, mas do privilégio de ter por objeto uma realidade como a obra de arte: ela não é afetada por um limite que a confine à superfície ou à periferia, transformando-a numa espécie de conhecimento manco ou irremediavelmente incompleto, porque conhece tudo aquilo que há de conhecer e colhe inteiramente o seu objeto; se nunca é definitiva é porque o seu objeto é infinito e ela não pode e nem quer arrogar-se uma posse exclusiva dele. Em suma, ela é instável não porque seja uma posse, mas porque não quer ser uma posse exclusiva; não porque não alcance o seu objeto, mas porque este é inexaurível: esta não é, certamente, uma condição de insuficiência e de imperfeição, mas antes, de perfeição e de riqueza; também irremediável empobrecimento seria a presunção de uma posse exclusiva, que negaria a própria infinidade do seu objeto. Que maior riqueza do que *possuir* alguma coisa de *inexaurível*? Esta é a condição da interpretação, a qual precisamente por isso *deve* ser um processo infinito, sem com isto reduzir-se a mera aproximação.

6. **Multiplicidade e pessoalidade das interpretações.** Em segundo lugar, a interpretação é múltipla, e esta sua

multiplicidade tem certamente a ver não só com a inexauribilidade da obra, mas também com a diversidade das pessoas, sempre novas, dos intérpretes. A interpretação tem, portanto, um insuprimível e fundamental caráter de *pessoalidade*. Isto não significa, todavia, que ela seja irremediavelmente subjetiva, isto é, abandonada ao arbítrio do intérprete. A subjetividade das múltiplas interpretações não é senão a alternativa de um falso dilema que, diante da evidente unidade da obra e da não menos evidente multiplicidade das execuções, declara que estas ou são todas inadequadas, menos uma, ou são todas igualmente legítimas, o que é o mesmo que dizer que, de uma obra, ou há uma só interpretação justa, ou todas são igualmente justas Na base deste *falso dilema entre unicidade e arbitrariedade da interpretação* há um pressuposto: a idéia de que a diversa personalidade dos intérpretes é, necessariamente, um obstáculo e uma lente deformante, donde o intérprete ou deve fazer o possível para remover este impedimento, isto é, fazer um esforço de despersonalização para buscar a única interpretação justa, ou então resignar-se a esta condição, ou melhor, considerá-la como insuperável e fatal, e servir-se das interpretações mais para exprimir-se a si mesmo do que para dar a obra. O intérprete encontrar-se-ia, portanto, na condição de ter que escolher entre um dever de impessoalidade e um ideal de originalidade: de uma parte, a impessoal busca da interpretação única verdadeira e, de outra, um arbítrio que não conhece limites nem deveres e não tem outro programa que não a própria livre expansão; de um lado, a fria filologia que só se preocupa com reconstruir a obra numa pretensa execução autêntica, e, de outro, a mais desenfreada busca de novidade sem nenhuma consideração para com a genuína intenção do texto. Deste modo, subjetividade e objetividade, liberdade e fidelidade, originalidade e verdade estariam entre si somente em proporção inversa: a interpretação ou releva a obra, e

então é impessoal, única e não original, ou exprime a personalidade do intérprete, e então é múltipla, variada e desvinculada do texto; ou sacrifica a verdade à originalidade; ou é objetiva, e, por isso, impessoal, ou é subjetiva, e, por isso, infiel; em suma, ela não pode chegar à verdade a não ser com prejuízo do que a torna múltipla, variada e sempre nova, e não pode aspirar à originalidade sem com isso comprometer a fidelidade à obra.

Analisando bem, não há nada mais distante da efetiva condição da interpretação do que este modo de ver, que, no entanto, é tão difundido e corrente. Basta recorrer aos dados da experiência. O que se espera de um intérprete? Voltemonos, para maior evidência, a um executor público, isto é, a um ator ou a um intérprete musical, sem esquecer, porém, que acerca deste ponto o discurso vale para um leitor qualquer de uma arte qualquer. Não esperamos de um intérprete que ele nos dê a *única* interpretação justa, tanto é verdade que vamos ouvir determinado executor de preferência a outros, desejosos de escutar a *sua* interpretação, ou porque conhecemos sua particular agudeza e sensibilidade, o especial estilo interpretativo, a singular congenialidade com o autor, ou também porque estamos curiosos para ver que precioso resultado pode ter advindo do contato entre *aquela* obra e *aquele* executor; nem esperamos que ele só se deixe guiar pelo critério da *originalidade*, como se pudéssemos permitir-lhe sobrepor-se à obra e não ter outra preocupação a não ser a expressão de si, e como se, para nós, fosse mais interessante a execução do que a obra. Em suma, nós nem pretendemos que ele *deva* renunciar a si mesmo, nem permitimos que ele *queira* exprimir a si mesmo: nós queremos que seja *ele* a interpretar *aquela obra*, que a sua execução seja, *ao mesmo tempo*, a obra e a sua interpretação dela, já que, por um lado, a obra não tem outro modo de viver a não ser a execução, a qual não tem lugar senão através da atividade pessoal do intérprete, e, por outro, a execução não pode querer substituir-se à obra, mas deve antes propor-se a apresentá-la, ou melhor, a sê-la. Deste recurso à experiência se vê, em primeiro lugar, que a unicidade é da obra e não da interpretação, enquanto a multiplicidade é da interpretação e não da obra, uma vez que a obra permanece idêntica e igual a si mesma na multiplicidade das suas interpretações; e, em segundo lugar, que a originalidade e a novidade da interpretação não são um programa, mas um resultado, no sentido de que o intérprete as consegue espontaneamente, quanto maior for o seu esforço pessoal de colher a obra na sua verdadeira realidade, mas não tem o direito de fazer delas um objetivo, porque nesse caso estaria alterada a economia interna da interpretação, prevalecendo o desígnio expressivo sobre o revelativo, e tornando o objeto dela não mais a obra a ser executada, mas a própria pessoa do intérprete.

Desbloqueado desta maneira o falso dilema entre a unicidade e a arbitrariedade da interpretação, também acaba mudada a relação entre objetividade e pessoalidade, fidelidade e liberdade, verdade e originalidade, as quais, examinando bem, estão entre si não em proporção inversa, mas direta. Com efeito, a personalidade do intérprete, longe de ser de per si um impedimento para o conhecimento do objeto, ou uma condição invencível que fecha o sujeito em si mesmo, é o *único* órgão de que o intérprete dispõe para penetrar na obra e colher a sua realidade. Certamente, a personalidade do intérprete é, muitas vezes, obstáculo para o conhecimento e lente deformante, a ponto de a interpretação falhar e cair na mais cabal incompreensão; e isto acontece quando, por uma espécie de incompatibilidade, não se realiza nenhuma correspondência entre um aspecto da obra e um ponto de vista da pessoa, o que, de resto, é muito freqüente no mundo da arte e no reino da interpretabilidade. Mas se o intérprete não dispõe de outra via além da sua própria personalidade para ter acesso à obra, cabe-lhe fazer dela um órgão de penetração o mais agudo e potente possível, como um farol revelador projetado sobre ela, como uma antena tornada sensível às suas mensagens, como um receptor capaz de sintonizar seus aspectos mais reveladores e eloqüentes. Aparece aqui, em todo o seu vigor, a potência cognoscitiva da personalidade, que se exerce através da simpatia e da afinidade espiritual, a ponto de se poder caracterizar a interpretação dizendo que ela é uma forma de conhecimento onde não há penetração a não ser como simpatia, nem descoberta a não ser como sintonia. Se a interpretação não tem outro órgão de conhecimento senão a personalidade do intérprete, esta não chega à compreensão a não ser através da *congenialidade*, que se torna, portanto, o grande dever do intérprete. Naquele arriscado e difícil colóquio que é a interpretação, a obra fala a quem sabe interrogá-la melhor e a quem se põe em condições de saber escutar sua voz: ela espera ser interrogada de um certo modo para responder revelando-se. De fato, certas obras permaneceram incompreendidas por anos, ou decênios, ou séculos, antes de encontrarem um olhar que soubesse vê-las, isto é, uma pessoa que, por uma particular congenialidade, soubesse interrogá-las, fazê-las falar, compreender sua voz, encontrar o ponto de vista de onde perspectivá-las e torná-las evidentes; e certos leitores tiveram de esperar anos ou decênios antes de encontrarem a via de acesso a uma obra que exigia deles uma transformação, ou um incremento, ou uma maturação espiritual que os tornasse afins com o seu mundo e capazes de nele entrarem. Certamente, a obra de arte usa, com quem lhe fala, a linguagem com que este pode escutá-la melhor, isto é, revela-se a cada um da sua maneira, oferecendo aos mais diversos pontos de vista os aspectos que, respectivamente, lhe correspondem; mas, naturalmente, cabe ao intérprete interrogar a obra de modo a obter dela a resposta mais reveladora para *ele*, *da-*

quele seu ponto de vista, isto é, cabe ao leitor tornar-se congenial com a obra à qual quer ter acesso.

É preciso não acreditar que a congenialidade seja somente inata: contra esse fatalismo ergue-se a liberdade da pessoa, a qual, assistida pela potência de uma imaginação capaz de inventar olhares de pessoas vivas e pela complexa humanidade de uma experiência vasta e profunda, através de um verdadeiro e próprio *exercício de congenialidade*, acaba por instaurar uma afinidade também lá onde inicialmente não há. De qualquer modo, o dever do intérprete não é, portanto, nem a impessoalidade nem a originalidade, mas a congenialidade, a qual é a única condição que pode permitir realizar *ao mesmo tempo* a fidelidade e a originalidade. Efetivamente, se a revelação de uma obra é o prêmio de uma congenialidade nativa ou adquirida, a interpretação é sempre, ao mesmo tempo, revelação da obra e expressão do intérprete, e, por isso, objetiva e pessoal a uma só vez, tanto mais fiel quanto mais livre e tanto mais original quanto mais verdadeira.

Deste modo fica claro o quanto é simplista e inadequada a concepção subjetiva da interpretação. Do fato de que as interpretações são muitas e pessoais não se segue, com efeito, que elas sejam arbitrárias e indiferentes, como se o ideal do conhecimento fosse a unicidade de um olhar impessoal e abstrato. Da idéia de que existe uma única interpretação justa se ricocheteia facilmente para a idéia de que as interpretações são todas igualmente legítimas, o que demonstra ainda uma vez que relativismo e ceticismo são apenas dogmatismo e fanatismo invertidos. A pessoalidade e multiplicidade da interpretação não é elemento negativo, sinal de insuficiência, índice de arbitrariedade, afirmação de subjetivismo, eliminação de toda lei ou critério. A interpretação não falha no seu objetivo de colher e dar a realidade verdadeira e profunda da obra pelo fato de ser pessoal, porque antes, quando se alcança a congenialidade, não há nenhum órgão de conhecimento tão agudo, penetrante e infalível como a pessoa. A interpretação colhe, não dissolve a obra; revela-a em si, não a oculta, sobrepondo-lhe o sujeito; entrega-a na sua verdadeira natureza, não a dissolve na consciência do intérprete; e consegue fazer isto precisamente em virtude da sua personalidade, que na multiplicidade das execuções refrata mas não rompe a unicidade e identidade da obra. Longe de ser abandonada à própria subjetividade, sem lei nem critério, a interpretação tem uma lei muito firme e um critério muito seguro: a sua *lei* é a própria *obra*, olhada na sua irredutível independência e, precisamente por isso, passível de ser interrogada e escutada; e o seu *critério* é a *congenialidade*, única garantia de verdade e condição de penetração. Tão importante é o critério da congenialidade, que nada se perdoa menos a um executor do que não saber escolher-se os próprios autores ou o fato de pretender poder executá-los a todos. Embora um executor monocorde seja, no fundo, apoucado, e se imponha a ele o dever de alargar a sua perspectiva, de modo que tanto mais é apreciado quanto mais o seu horizonte for vasto, o seu ideal não é o de saber executar igualmente bem a *todos* os autores, coisa impossível, porque toda agudeza tem as suas surdezas, assim como toda virtude tem os seus defeitos: o ideal do perfeito executor é saber escolher bem os próprios autores, saber desfrutar até o fundo as próprias afinidades eletivas, e estender, o mais possível, o âmbito da própria congenialidade. De tudo isto aparece que a interpretação *deve* ser múltipla, pessoal e sempre nova e diversa, sem por isso assumir um caráter subjetivista ou relativista.

7. **Os problemas do juízo estético: sensibilidade e pensamento.** Um dos pontos mais complexos de toda a estética é o problema do juízo. Em torno da avaliação da obra

de arte se adensa uma problemática hirta de dificuldades e fonte de infinitas discussões. Para de algum modo deslindar a intrincada meada, bastam os seguintes esboços.

Eis uma primeira divergência: a avaliação da obra de arte é obra de sensibilidade imediata ou de pensamento reflexivo? Para alguns, o juízo é um movimento espontâneo da sensibilidade, em tal caso chamada "gosto": tratar-se-ia de uma impressão imediata, capaz, de per si, de valorizar diretamente a obra, de operar a distinção entre belo e feio, e de assegurar o gozo da beleza: a reflexão posterior não teria outra função que não aquela de desdobrar este juízo imediato, de analisá-lo no seu conteúdo, desenvolver o quanto nele houver de implícito, ratificar sua predição e comunicar seus resultados. Para outros, no entanto, aquela primeira intuição não contém juízo algum, e se reduz a um gozo imediato e ignaro das próprias razões: para chegar à valoração é necessário sair da fruição imediata e passar à esfera da reflexão, onde o pensamento e o juízo dirigem-se a controlar as primeiras impressões, a assegurar a posse do que elas propuseram, a mudá-lo num conhecimento verdadeiro e propriamente dito. Em suma, por um lado o juízo seria obra da sensibilidade e, por outro, da reflexão: do primeiro ponto de vista a sensibilidade faz tudo, isto é, colhe, avalia, aprecia, goza, enquanto a reflexão apenas descreve seu conteúdo e ratifica seus decretos; do segundo ponto de vista, a sensibilidade só fornece o gozo, enquanto a reflexão o fundamenta e motiva mediante o juízo.

Ora, analisando bem, é preciso fazer, acerca deste ponto, uma distinção entre a relação de *espontaneidade* e *reflexão* e a relação de *sensibilidade* e *pensamento*: na atividade espiritual, espontaneidade e reflexão são sempre antitéticas e, por isso, sucessivas, enquanto sensibilidade e pensamento podem ser contemporâneos e são, às vezes, inseparáveis. A leitura da obra de arte, por exemplo, é caracterizada pela

inseparabilidade entre sensibilidade e pensamento, donde não existe entre os dois termos nem uma divisão, não uma relação de gradação e de sucessão: por um lado, a sensibilidade não é nunca tão imediata que não condense, na própria espontaneidade, todo um exercício de pensamento e toda uma série de escolhas, apreciações e juízos; por outro lado, a atividade do pensamento que suscita e rege o movimento consciente da interpretação e do juízo que procede a uma avaliação refletida da obra culmina num ato de fruição e de gozo: seja que se trate de uma primeira impressão, elementar e tosca, mas assim mesmo incoativa e prenhe, seja que se trate da plenitude da fruição, isto é, do supremo cume da contemplação, este ato de sensibilidade fruitiva é sempre acompanhado, ou melhor, constituído da vivacidade do pensamento e do exercício do juízo, quer extraia deles incitamento para uma busca mais aprofundada, quer conclua e inclua um processo de análise e de indagação, quer deles nutra o próprio olhar móvel e atento. Em suma, pensamento e juízo estão sempre presentes, tanto na reflexão quanto na espontaneidade, de forma naturalmente diversa, isto é, ora desdobrada e motivada, ora contraída e condensada. A passagem da espontaneidade para a reflexão não muda os ingredientes da atividade, mas somente a intervenção da consciência, e, se quisermos, o grau de perfeição, no sentido de que o gozo assegurado por uma primeira impressão é, certamente, tosco com respeito àquele que conclui um atento movimento de busca e de análise. No fundo, trata-se do único processo de interpretação, o qual, em cada etapa de seu movimento, seja ela espontânea ou reflexa, imediata ou discursiva, tosca ou refinada, incoativa ou perfeita, é sentir e pensar ao mesmo tempo, gozo e juízo: mesmo o gozo mais imediato e espontâneo inclui um juízo e pressupõe a interpretação, e mesmo a reflexão mais consciente e destacada visa gozar a obra, e longe de limitar-se a dar a razão do gozo da primeira impressão, visa aumentá-lo com novas buscas. Trata-se, em suma, do processo da interpretação que, de etapa em etapa, de uma primeira leitura imediata a leituras cada vez mais intensas e profundas, avança estimulado pelo gozo e excitado pelo juízo, e em todo momento é sensibilidade e pensamento, prazer e apreciação, pausa de contemplação e ato de valoração conjuntamente.

O que dizer da concepção, bastante acreditada em certos ambientes culturais, que reserva o juízo para um estágio sucessivo ao da leitura? Há quem diga que o juízo é exercitado pelo crítico, não pelo leitor: ler significa aprender, gozar, participar, isto é, perder-se e esquecer-se na obra de arte, atitude esta que não tem nada de avaliativo nem de discriminante, de modo que, para poder exercitar o juízo, é preciso distanciar-se da obra e, *depois* de a ter lido, refletir *sobre* esta leitura. Ora, deixando de lado o fato de que dificilmente se pode considerar a leitura como um perder-se na obra, uma vez que ler é atividade tão ativa e intensa, tão distanciada de um passivo abandono e de um inerte esquecimento, que exige antes a intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, qualquer que ela seja, rudimentar ou refinada, simples ou evoluída, é necessário reconhecer que a leitura não é absolutamente possível sem a intervenção do juízo, o qual, longe de suceder à leitura para destacá-la da obra e torná-la consciente de si, deve exercitar-se *na* própria leitura, para garantir a realização dos seus próprios fins, que são a contemplação e a execução da obra. Efetivamente, contemplar uma obra, colher seu valor artístico, gozar da sua beleza, aprová-la, em suma, significa colhê-la no ato com que ela se aprova a si mesma, isto é, reconhecer na obra tal como ela é a obra tal como ela própria queria ser; e executar uma obra, isto é, fazê-la viver na plenitude da sua realidade sensível e espiritual, significa colher a obra como ela mesma quis ser feita e

como quer ainda existir; e tudo isto reconduz à consideração dinâmica da obra de arte. Mas precisamente isto é o juízo: comparar a obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser; daí, portanto, aparece o quanto é essencial o juízo para a leitura.

Existe, então, alguma coisa de comum entre a atividade do leitor e a atividade do artista? De Croce, que sempre combateu a teoria da *artifex additus artifici*, afirmando que o crítico é, antes, *philosophus additus artifici*, a Valéry, que sustenta que a atividade do artista e a do leitor constituem duas ordens incomunicáveis entre si, cada uma intimamente constituída pela ignorância da outra, freqüentemente pareceu necessário distinguir com nitidez o ponto de vista do leitor do ponto de vista do autor. Como não acolher, nesta doutrina, a admoestação crociana de não fazer poesia em cima de poesia, acrescentando indiscretamente o nosso canto àquele que estamos escutando, e a advertência de Valéry de não confundir o prazer de ler com o tormento do fazer? Mas aquelas doutrinas dependem de determinados pressupostos: a de Croce, da idéia de que a atividade do juízo é muito diversa da atividade intuitiva própria do artista, absolutamente ignara de pensamento e de juízo; a de Valéry, da idéia de que a arte é, necessariamente, *ars celandi artem*; ao que se pode opor, antes de tudo, que o artista julga continuamente no decurso da sua atividade, seja no ato de ir pouco a pouco "corrigindo" o que vai fazendo, seja no ato de "aprovar" a obra acabada; e, em segundo lugar, que a arte não é artifício, que só pode ser apreciada sob a condição de que não se vejam os bastidores, mas perfeição dinâmica, avaliável apenas como êxito de um processo que nela se inclui. Se julgar significa fazer uma consideração dinâmica da obra de arte, pode-se dizer que o ponto de vista do leitor é, pelo menos quanto a esta questão, bastante próximo do ponto de vista do artista, apesar das enormes diferenças, porque num caso e no outro trata-se de ver a obra como lei para si mesma, ou como lei da produção da qual resultará, ou como lei da execução que a fará reviver: artista e leitor vêem a obra no seu caráter dinâmico e operativo, o primeiro para fazê-la e criá-la, o segundo para executá-la e dela fruir.

8. **Gosto pessoal e juízo universal.** Eis um segundo problema: a avaliação da obra de arte é misterioso oráculo do gosto ou é juízo universal? Há quem afirme que, faltando um critério absoluto para julgar, é impossível uma avaliação universal da obra de arte, de modo que não resta senão confiar-se à sensibilidade pessoal e ao gosto histórico. Deste modo, temos juízos múltiplos e diversos, mutáveis de pessoa para pessoa e de época para época, privados de toda e qualquer autoridade que não seja a maior difusão ou a adesão a um gosto dominante, incapaz de universalizar-se, a não ser mediante a ilegítima absolutização de um gesto particular. De outra parte, há quem afirme que uma valoração que se fixasse neste estágio não seria digna desse nome, reduzindo-se ao puro gosto, cujo oráculo, embora ateste sensibilidade e fineza, é todavia demasiado pessoal, mutável, aleatório e impressionista para que possa pretender estabelecer o valor das obras e, conseqüentemente, discriminá-las. Requer-se um ponto de referência que permita transportar a avaliação para um campo mais controlável, de modo que ela possa ter uma motivação e uma verificação e, por isso, uma comunicabilidade evidente e objetiva, e este critério deve ser um preciso "conceito" da arte, filosoficamente acertado, ou seja, a "categoria" universal da beleza.

Ora, o fato é que *gosto pessoal e histórico e juízo único e universal* não são dois modos opostos de conceber e teorizar a valoração estética, como resulta daquelas duas doutrinas contrárias, mas são, antes, dois aspectos inelimináveis da leitura e da crítica de arte. Com efeito, como podem o leitor e o crítico não ter em conta, por um lado, o próprio gosto? É precisamente do gosto que eles partem para encontrar o acesso à obra, do gosto eles extraem aquela sensibilidade que lhes adverte sobre a presença da poesia, no gosto encontram as condições de congenialidade que os introduz a determinadas formas de arte: o gosto é, com efeito, a espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera de arte, um modo de ser, viver, pensar, sentir, resolvido num concreto ideal estético, um sistema de idéias, pensamentos, convicções, crenças, aspirações, atitudes, tornado sistema de afinidades eletivas em campo artístico. Portanto, não é pensável que o leitor e o crítico, ao lerem e ao avaliarem a obra de arte, possam despojar-se desta bagagem espiritual e cultural: seria como pretender que eles se privassem da própria personalidade. Por outro lado, não seria verdadeira crítica aquela que se confia ao puro gosto: o juízo acerca de uma obra de arte não pode permanecer ao nível da mudança, reduzindo-se à simples declaração de uma preferência subjetiva ou a uma mera degustação sensual e papilar, mas deve alçar-se ao plano do universal, exprimindo uma valoração imutável e única, onirreconhecível e aceitável por todos.

Mas está precisamente aqui a dificuldade do problema: como podem conciliar-se a multiplicidade, a mutabilidade e a historicidade do gosto com a unicidade, a definitividade e a universalidade do juízo? Como podem dois elementos tão diversos, ou melhor, opostos, coexistir e ser *ambos* necessários à leitura e à crítica de arte? O fato é que, por um lado, o gosto diz respeito não propriamente à avaliação, mas à interpretação da obra, e, por outro, o juízo para atingir a universalidade absolutamente não tem necessidade de remeter-se a uma categoria vazia e abstrata, mas basta-lhe a concreta e singular individualidade da obra. De um lado, o gosto pessoal e histórico do leitor e do crítico se inclui na interpretação da obra, isto é, precisamente no aspecto pessoal e múltiplo da leitura: a multiplicidade, historicidade e mutabilidade do gosto é a própria infinita multiplicidade da interpretação. Isto significa que a intervenção do gosto na leitura e na crítica refere-se somente ao aspecto interpretativo e não ao aspecto valorativo: ele contribui para a compreensão da obra *somente como órgão de penetração e não como critério de avaliação*. A interpretação *deve* ser múltipla, o gosto *deve* ser mutável, dado que ambos se incluem no caráter pessoal da leitura; mas isto não significa que deva ser múltiplo e variável o juízo acerca da obra de arte. Nada mais legítimo do que declarar as próprias *preferências*, mas nada menos legítimo do que apresentá-las como *juízos*. Se o gosto vem adotado como órgão de penetração, ele contribuirá, com a infinita multiplicidade de seus oráculos, para desenvolver a inexauribilidade da obra de arte: isto, longe de comprometer a exatidão da crítica, atestará a riqueza da arte e da interpretação que se dá a ela. Mas se, no entanto, o gosto vem assumido como critério de avaliação, então os oráculos que dele se seguirão somente terão a presunçosa pretensão de universalidade, mas no fundo serão apenas preferências pessoais absolutizadas e ilegitimamente universalizadas.

De outro lado, a necessária universalidade do juízo não pode ser dada a partir de uma categoria vazia e abstrata, que cada um pensaria em preencher com o próprio gosto pessoal e histórico, ilegitimamente absolutizado: com isso se acabaria por habilitar a filosofia a dar uma lei ao crítico de arte, e por isso indiretamente ao artista, coisa que, evidentemente, a filosofia não pode fazer, e por autorizar a crítica a julgar as obras com base num critério externo e pressuposto, coisa que manifestamente a arte não pode tolerar. A universalidade do juízo é, pelo contrário, a própria *validade universal da obra singular*, porque a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser. Este é o juízo mais objetivo e incontestável que se possa imaginar, porque é aquele mesmo com que a obra se julga por si, com que o artista se corrige no curso da produção e aprova a obra como produção bem-sucedida, com que a obra que chegou a ser como devia ser se aprova no ato de concluir-se: porque, em suma, indica o próprio valor artístico da obra. Este é o juízo mais único e mais universal que se possa pensar, porque, enquanto respeita a irrepetível singularidade da obra, põe em evidência sua validade universal.

Eis, então, de que modo se conciliam, na crítica, o aspecto da historicidade, multiplicidade, mutabilidade e o aspecto da universalidade, unicidade, definitividade: somente se atribuímos o gosto, na sua histórica mutabilidade, à esfera da interpretação, podemos garantir ao juízo o seu caráter único e universal. A leitura e a crítica são, conjuntamente, interpretação e avaliação: *a multiplicidade é da interpretação e a unicidade é do juízo*. Ainda, podemos dizer que o conceito de uma multiplicidade de juízos é tão contraditório e absurdo quanto o conceito de unicidade da interpretação. A mutabilidade do gosto apenas multiplica as interpretações, sem por isso variar o juízo, de modo que ela não autoriza de modo algum o relativismo, que afirma a variabilidade e a multiplicidade da avaliação. O juízo, pelo contrário, pode conservar a sua unicidade e universalidade através da multiplicidade das interpretações, porque ele é objetivo e congênito com a obra, e o objetivo da interpretação é, precisamente, o de colher a obra em si mesma, não *apesar*, mas *através* da multiplicidade dos pontos de vista de onde ela é olhada; e se não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a identidade da obra, não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a unicidade do juízo. Com isto se explica também como a crítica é infinita se bem que o juízo se reduza a uma simples discriminação e indicação de valor: o fato é que *a interpretação é um discurso inexaurível*, porque o processo interpretativo é infinito, e infinitas são as novas perspectivas pessoais, e inexaurível é a própria obra; enquanto, pelo contrário, *o juízo é um discurso breve*, reduzindo-se à própria adequação da obra consigo mesma, ao "está bem" com que o criador aprova a sua obra: no fundo, ele não tem outro conteúdo que não o reconhecimento do valor da arte, e exprime-se totalmente em formulações concisas como as seguintes: é belo, é bem-sucedido, é uma forma, é uma obra de arte.

É certo que, na leitura e na crítica, interpretação e juízo são inseparáveis, e se chega à avaliação universal da obra através da pessoalidade do gosto; e isto torna difícil a formulação e a comunicação do juízo. Mas uma universalidade que deve desprender-se das condições históricas e pessoais é árdua e difícil, não impossível: o juízo é o ponto no qual, através da mutabilidade do gosto histórico, se realiza e pode realizar-se um acordo entre todos os intérpretes. O desempenho desta tarefa não é fácil, e está confiado ao tino das gerações, mas é consolador ver sucederem-se, na história, as suas diversas interpretações e, ao mesmo tempo, realizar-se pouco a pouco o acordo sobre o valor de algumas obras: é a inexaurível riqueza da experiência estética que se desenvolve, ao mesmo tempo que se afirma a universalidade do valor artístico. O sentido da crítica é precisamente este: através da mutabilidade do gosto e da diversidade das interpretações, e apesar de todas as incompreensões e divergências, pouco a pouco vai se realizando um acordo cada vez mais unânime acerca do valor de certas obras, isto é, impõe-se a universalidade, a objetividade, a unicidade do juízo.